sistemamusica

Torino 2000 2001 /1

Poste Italiane - Spedizione in A. P. art. 2 comma 20/c legge 662/96 D.C. - D.C.I. Torino
Anno X, n. 1/2000
Stagione 2000-2001 n. 1
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 6 - Torino
Tipo periodo
Tariffa riscossa CMP Torino CMP Nord

gli appuntamenti di settembre

Stravinskij e l'**Himalaya**
protagonisti di **Settembre Musica**

Incontro con **Edward Villella**,
ospite di **Torino Danza**

Luciano Berio, festival di compleanno

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 7
settembre 2000

Copertina:
in primo piano
Igor Stravinskij,
in alto, da sinistra,
Valerij Gergiev,
Luciano Berio,
George Balanchine,
Salvatore Accardo.

editoriale

Nel maggio scorso a Tokyo mi raggiunse un fax della BBC: stavano producendo un *reportage* sulle condizioni della vita musicale in Italia: disponibilità del pubblico ad accogliere messaggi culturali che vadano oltre il repertorio più usuale, rapporto con le istituzioni, con la politica culturale... per trattare argomenti così delicati la radio meglio informata del mondo aveva scelto *Settembre Musica*. Mentre leggevo il fax con il quale mi domandavano un'intervista su questi temi non riuscivo a reprimere un brivido di soddisfazione: «Toh, guarda, il nostro *Settembre Musica* visto da Londra come una delle manifestazioni più sensibili e significative della vita musicale italiana!». Risposi subito con un altro fax dove dissi che era tutto ok, e fissai l'appuntamento telefonico per il giorno dopo. In quei trenta minuti di conversazione risposi alle domande di un intervistatore gentile e penetrante; naturalmente non sono riuscito a dire tutto quello che avrei voluto, ma oggi ho un'altra buona occasione e a offrirmela è il direttore di "Sistema Musica". Probabilmente è proprio nello spirito di "Sistema Musica" che si deve cercare una delle ragioni del successo di *Settembre Musica*; dico lo spirito, perché a Torino un clima di collaborazione tra le varie istituzioni musicali esisteva già da anni ed è proprio nel festival che quel clima trova il suo momento più alto.

C'è un bell'esempio al quale mi sono ispirato, quello dell'Holland Festival di Amsterdam: tutti coloro che operano in quella città, musicalmente tanto felice, considerano il festival una grande occasione per esibire qualcuno dei loro progetti più ambiziosi e magari anche più audaci perché nella filosofia musicale un festival dovrebbe essere il luogo delle eccezioni, bene inteso di eccezioni che vogliano confermare la regola dell'eccellenza. Nei programmi di *Settembre Musica* ci sono anche molte cose regolari – guai se non ci fossero! – ma, nei limiti del possibile, collocate in una prospettiva non usuale. Che ne dite per esempio di una giornata intera trascorsa in compagnia della musica da camera di Beethoven? Non è – vi prego di credermi – un'assillante ricerca dell'inusuale a suggerire passi del genere, bensì un'idea di fondo maturata in anni di esperienza e di riflessione. Proverò a dirvela in due parole: si tratta della convinzione che ogni epoca deve saper inventare un suo modo di rapportarsi con la tradizione e col presente. Le opere di Stravinskij, le trombe telescopiche e le danze dei monaci tibetani, le *Variazioni Goldberg* reinterpretate da Uri Caine o il *Makrokosmos* di George Crumb sono proprio l'espressione di questo indispensabile desiderio di ripensare la musica.

Enzo Restagno
direttore artistico *Settembre Musica*

sommario

agenda

4 Calendario settembre 2000

argomenti - **settembre**musica

11 Viaggio nel tempo sul tetto del mondo
di Anna Menichetti

14 Vlad: «Il mio amico Stravinskij»
di Filippo Fonsatti

16 Alla ricerca del suono perfetto

17 Caine: «Fare esplodere le diversità»
di Nicola Campogrande

unione**musicale**

18 Grandi interpreti per la musica da camera

orchestrasinfonicanazionaledella**rai**

20 Al centro di tutto, la musica
di Daniele Spini

22 Elogio della complementarità
di Luciano Berio

associazione**lingotto**musica

24 Errore e trasgressione secondo Nono

24 Gergiev, zar e globetrotter

teatro**regio**torino

26 Shakespeare all'opera
di Marco Emanuele

28 L'uomo che faceva volare anche i gatti
di Elisa Vaccarino

30 Villella, grande ballerino per caso
di Sergio Trombetta

città di **torino**

31 Convegno sulle biblioteche musicali a Cuneo e in Piemonte

31 Spartito e musica

appuntamenti

31 Conservatorio "G.Verdi", Teatro Regio

tema e variazioni

32 Assenza di gravità contro il fardello del passato
di Pierre Boulez

da non perdere

32 Cultura, politica, religione e altro ...

agenda

5 martedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

San Francisco Symphony Orchestra

Michael Tilson Thomas *direttore*

Martha Argerich *pianoforte*

Ruggles

Sun-Treader per orchestra

Schumann

Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 54

Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

6 mercoledì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

IGOR STRAVINSKIJ
VISTO DA CHI LO CONOBBE

Roman Vlad intervistato da **Enzo Restagno**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Piccola Orchestra Avion Travel

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

7 giovedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Duo Alterno
Tiziana Scandaletti *soprano*
Riccardo Piacentini *pianoforte*

Laura Antonaz *soprano*
Paolo Servidei *baritono*

Laudi e duetti sacri di Ghedini

Chiesa della SS. Annunziata
via Po 45 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Coro del Teatro Regio di Torino

Solisti del Teatro Marinskij di San Pietroburgo

Gianandrea Noseda *direttore*

Bruno Casoni *maestro del coro*

Stravinskij

Le rossignol, fiaba musicale in forma di concerto
Sinfonia in tre movimenti

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

8 venerdì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. TIBET

Incontro con i monaci danzatori del Tibet

Presentazione del volume *Musiche del tetto del mondo* di Mireille Helffer

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. TIBET

Monaci danzatori del Tibet del Monastero di Shétchèn

Le otto manifestazioni di Padmasambhava

Danze Tcham

Teatro Carignano
piazza Carignano - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 35.000

settembre

9 sabato

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Ensemble InterContemporain

Patrick Davin *direttore*

Musiche di Stravinskij

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. TIBET

Monaci danzatori del Tibet del Monastero di Shétchèn

REPLICA

Teatro Carignano
piazza Carignano - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 35.000

10 domenica

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Ensemble InterContemporain

Patrick Davin *direttore*

Musiche di Stravinskij

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Kremerata Baltica

Gidon Kremer
violino e direttore

Schnittke

Moz-art à la Haydn per due violini, archi e luci

Mozart

Concerto in la maggiore per violino e orchestra K. 219

Haydn

Sinfonia concertante in si bemolle maggiore Hob. I n. 105

Raskatov

Cinque minuti della vita di Wolfgang Amadeus Mozart per piccola orchestra

Mozart

Serenata notturna in re maggiore K. 239

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 35.000

11 lunedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. NEPAL

Incontro con gli Ensemble Naubaja e Chacha Pyakham

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Academy of St. Martin in the Fields

Sir Neville Marriner
direttore

Jaime Martin *flauto*

Mendelssohn

Le Ebridi, ouverture op. 26 *(La grotta di Fingal)*

Mozart

Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore per fiati e orchestra K. 297b

Ibert

Concerto per flauto e orchestra

Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

12 martedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. KASHMIR

Incontro con l'Ensemble Soufyana Kalam

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. NEPAL

Ensemble Strumentale Naubaja

Musicisti e danzatori Chacha Pyakham

Musiche Newar

Musiche e danze sacre Mandala

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

agenda

13 mercoledì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Ensemble vocale Daltrocanto
Dario Tabbia *direttore*
Maurizio Fornero *organo*

Musiche di Despres e Palestrina

Chiesa dei Santi Martiri
via Garibaldi 25 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

SGUARDI SULL'HIMALAYA. KASHMIR

Ensemble Soufyana Kalam

Musiche Soufyana

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

14 giovedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Alexander Kobrin
pianoforte

Musiche di Chopin

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra del Festival Internazionale «Arturo Benedetti Michelangeli»
Agostino Orizio *direttore*
Uto Ughi *violino*
Trio di Parma

Beethoven
Concerto in do maggiore per pianoforte, violino, violoncello e orchestra op. 56
Romanza in sol maggiore per violino e orchestra op. 40
Romanza in fa maggiore per violino e orchestra op. 50

Viotti
Concerto in la minore per violino e orchestra W. 22

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

15 venerdì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Raf Cristiano *pianoforte*
Raimondo Matacena *violino*
Armando Matacena *violoncello*

ARABESQUE
Musiche di Raf Cristiano

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Myung-Whun Chung *direttore*

Beethoven
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 *(Pastorale)*
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

16 sabato

Città di Torino
Settembre Musica 2000

I Solisti dell'Orchestra Filarmonica di Torino
Quartetto d'archi di Torino
Trio Debussy
Trio di Torino
Luigi Finetto *oboe*
Massimo Mazzone *clarinetto*
Natalino Ricciardo *corno*
Matteo Rivi *fagotto*
Floriano Rosini, Vincent Lepape, Enrico Avico, Marco Tempesta *tromboni*
Gabriella Bosio *arpa*
Lydia Easley *soprano*
Salvo Margarone *pianoforte*

MARATONA BEETHOVEN

Guida all'ascolto di **Giorgio Pestelli**

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e il giorno del concerto dalle ore 16.15, lire 25.000

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Lucia Minetti *voce*
Gianni Coscia *fisarmonica*

IL PORTO DELLE NOTE

Supermarket
viale Madonna di Campagna 1
ore 24

posto unico, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 23.15, lire 10.000

settembre

17 domenica

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Coro e Orchestra dell'Accademia del Santo Spirito

Ottavio Dantone *direttore*

Musiche di Corelli, A. Scarlatti, Vivaldi

Chiesa di San Filippo
via Maria Vittoria 5 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Manolo Sanlùcar, Isidro Munoz *chitarra*

Eva Duran, Carmen Linares *cantaoras*

Tino Di Geraldo, Angel Sanchez *percussioni*

Beatriz Martin *ballo*

LOCURA DE BRISA Y TRINO
Musica di Manolo Sanlùcar su poesie di Federico Garcia Lorca

IL FLAMENCO DI MANOLO SANLÚCAR

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 35.000

18 lunedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Antonio Ballista *pianoforte*

Musiche di Crumb, Bartók, Debussy

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Mahler Chamber Orchestra

Claudio Abbado *direttore*

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung

Andrè Richard *regia del suono*

Nono

Prometeo, tragedia dell'ascolto, suite per soli, voci recitanti, orchestra e *live electronic*

Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

IN COLLABORAZIONE CON ASSOCIAZIONE LINGOTTO MUSICA

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

biglietti esauriti

19 martedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Fulvio Luciani *violino*

Claudia Ravetto *violoncello*

Mauro Pedron *clarinetto*

Alessandro Lucchetti *pianoforte*

Messiaen

Quatuor pour la fin du temps

Chiesa di Santa Teresa
via Santa Teresa 5 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Compagnia d'Opera Buffa Napoletana

LU CUNTO DE LI CANTI

con **Peppe Barra**

Spettacolo ideato da **Nunzio Areni** e **Peppe Barra**
Rielaborazioni musicali di **Carmelo Columbro** e **Lino Cannavacciuolo**
Regia di **Peppe Barra**

Teatro Carignano
piazza Carignano - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

20 mercoledì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

INCONTRO CON URI CAINE

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice di Venezia

Isaac Karabtchevsky *direttore*

Musiche di Stravinskij

Chiesa di San Filippo
via Maria Vittoria 5 - ore 21

ingresso gratuito

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

PAROLE E IMMAGINI

MIAMI CITY BALLET, EDWARD VILLELLA PER BALANCHINE: PROFILO DI UNA COMPAGNIA AMERICANA

Conduce **Clive Barnes**
Con la partecipazione di **Edward Villella** e **Jimmy Gamonet De Los Heros**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 21

ingresso libero

21 giovedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Alberto Nosè *pianoforte*

Musiche di Mozart, Brahms, Chopin

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Uri Caine *pianoforte*

Barbara Walker, David Moss *voci*

Annegret Siedel *violino*

Ralph Alessi *tromba*

Don Byron *clarinetto*

DJ Olive *consolle*

Drew Gress *basso*

Ralph Peterson *batteria*

Quartetto di viole da gamba «Vittorio Ghielmi»

Kettwinger Bach Ensemble Chor

CAINE-BACH: VARIAZIONI GOLDBERG

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

PAROLE E IMMAGINI

BALANCHINE, LA TECNICA E LO STILE

Con **Edward Villella** e i **Maestri del Miami City Ballet**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 21

ingresso libero

22 venerdì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Presentazione del volume ***Sequenze per Luciano Berio*** dedicato ai 75 anni del maestro

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17

ingresso gratuito

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Miami City Ballet

Orchestra del Teatro Regio

Akira Endo *direttore*

SERENADE
Coreografia di **George Balanchine** *(1934) ripresa da* **Eve Lawson**
Musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**
Costumi di **Karinska** *a cura di* **Haydée Morales**

RUBIES
Coreografia di **George Balanchine** *(1967) ripresa da* **Eve Lawson**
Musica di **Igor Stravinskij**
Costumi di **Karinska** *a cura di* **Haydée Morales**

STARS AND STRIPES
Coreografia di **George Balanchine** *(1958) ripresa da* **Susan Handl**
Musica di **John Philip Sousa**
arrangiata da **Hershy Kay**
Costumi di **Karinska** *a cura di* **Haydée Morales**

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 65.000, 45.000, 30.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

22 venerdì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Luciano Berio *direttore*

Christian Lindbergh *trombone*

Neue Vocalsolisten

Berio
Rendering da Franz Schubert per orchestra
SOLO, concerto per trombone e orchestra
Sinfonia, per otto voci e orchestra

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 25.000

23 sabato

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Ensemble Faraualla

I CANTI DEL FUOCO
Un viaggio nella vocalità del Sud

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Miami City Ballet

Orchestra del Teatro Regio

Akira Endo *direttore*

SERENADE, RUBIES, STARS AND STRIPES

REPLICA DELLO SPETTACOLO DI VENERDÌ 22 SETTEMBRE DELLA RASSEGNA TORINO DANZA AL TEATRO REGIO

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera dello spettacolo dalle ore 20.15 presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 45.000 e 65.000

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Lalli

Una cantautrice torinese, canterà le sue canzoni, De André, Weill, Ferré...

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 24

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 23.15, lire 10.000

agenda

settembre

24 domenica

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Coro e Orchestra dell'Accademia Corale «Stefano Tempia»

Alberto Peyretti *direttore*

Massimo Peiretti
maestro del coro

Haydn

Missa in tempore belli in do maggiore per soli, coro e orchestra Hob. XXII n. 9

Chiesa di San Filippo
via Maria Vittoria 5 - ore 17

ingresso gratuito

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Compagnie Beau Geste Dominique Boivin

LA DANSE, UNE HISTOIRE À MA FAÇON

Coreografia, concezione ed esecuzione di **Dominique Boivin**
Regia e collaborazione artistica di **Christine Erbé**
Consulenza artistica di **Philippe Priasso**

PRIMA ESECUZIONE ITALIANA

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 20.30

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 15.000

24 domenica

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo

Yuri Temirkanov *direttore*

Elissò Virsaladze *pianoforte*

Stravinskij

Le baiser de la fée, suite sinfonica
Capriccio, per pianoforte e orchestra
Petruška, suite da concerto

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

25 lunedì

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Ensemble Europeo Antidogma Musica

Leonardo Boero *direttore*

Musiche di Nieder, Di Bari, Francesconi

Conservatorio G. Verdi
piazza Bodoni - ore 17

ingresso gratuito

Città di Torino
Settembre Musica 2000

Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo

Yuri Temirkanov *direttore*

Sergei Girshenko *violino*

Stravinskij

L'oiseau de feu, suite per orchestra
Concerto in re per violino e orchestra
Le sacre du printemps, per orchestra

Auditorium G. Agnelli
Lingotto, via Nizza 280 - ore 21

posti numerati, in vendita presso la biglietteria di Settembre Musica e la sera del concerto dalle ore 20.15, lire 45.000 e 65.000

26 martedì

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

PAROLE E IMMAGINI

DIVINITÀ E MITI DEL NOVECENTO

Incontro e mostra a cura di **Toni Candeloro**
Conduce **Claudia Allasia**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17.30

ingresso libero

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Toni Candeloro e il Balletto di Puglia

TRA GLI DEI. I MITI DELLA COREOGRAFIA NEL NOVECENTO

Regia di **Anna Cuocolo**
Costumi di **Maria Grazia Ferreri**

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE *(1912)*
Coreografia di **Vaslav Nijinskij**
Musica di **Claude Debussy**

AUBADE *(1946)*
Coreografia di **Serge Lifar**
Musica di **Francis Poulenc**

DAPHNIS ET CHLOÉ *(1959)*
Coreografia di **George Skibine**
Musica di **Maurice Ravel**

CONVERSATION OF LOVERS DA ACTS OF LIGHT *(1981)*
Coreografia di **Martha Graham**
Musica di **Carl Nielsen**

ORFEO *(1972)*
Coreografia di **José Limón**
Musica di **Ludwig van Beethoven**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 20.30

posto unico numerato, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 15.000

27 mercoledì

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Miami City Ballet
Orchestra del Teatro Regio
Akira Endo *direttore*

BUGAKU
Coreografia di **George Balanchine** *(1963) a cura di* **Eve Lawson**
Musica di **Toshiro Mayuzumi**
Costumi di **Karinska** *a cura di* **Haydée Morales**

AGON
Coreografia di **George Balanchine** *(1957) ripresa da* **Susanne Farrell**
Musica di **Igor Stravinskij**
Costumi a cura di **Haydée Morales**

WESTERN SYMPHONY
Coreografia di **George Balanchine** *(1954) ripresa da* **Susan Hendl** *a cura di* **Eve Lawson**
Musica di **Hershy Kay**
Costumi di **Karinska** *a cura di* **Haydée Morales**

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 65.000, 45.000, 30.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28 giovedì

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

PAROLE E IMMAGINI

LE BALLERINE DI BALANCHINE
Conduce **Alfio Agostini**
Con la partecipazione di **Edward Villella**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 17.30

ingresso libero

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Miami City Ballet
Orchestra del Teatro Regio
Akira Endo *direttore*

BUGAKU, AGON, WESTERN SYMPHONY

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 65.000, 45.000, 30.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

29 venerdì

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

PAROLE E IMMAGINI

BALANCHINE OGGI
Conduce **Edward Villella**

Piccolo Regio Puccini
piazza Castello 215 - ore 21

ingresso libero

30 sabato

Teatro Regio Torino
Torino Danza 2000

Miami City Ballet
Orchestra del Teatro Regio
Akira Endo *direttore*

THE FOUR TEMPERAMENTS
Coreografia di **George Balanchine** *(1946) ripresa da* **Edward Villella** e **Eve Lawson**
Musica di **Paul Hindemith**
Costumi a cura di **Haydée Morales**

APOLLO
Coreografia di **George Balanchine** *(1928) ripresa da* **Eve Lawson**
Musica di **Igor Stravinskij**
Costumi a cura di **Haydée Morales**

NOUS SOMMES
Coreografia di **Jimmy Gamonet De Los Heros** *(1987)*
Musica di **Marie-Joseph Canteloube de Malaret**
Costumi di **Haydée Morales**

MAMBO NO. 2 A.M.
Coreografia di **Edward Villella**
con la consulenza di **Pedro "Cuban Pete" Aguilar** e **Barbara Craddock**
Musica di **Perez Prado**
Costumi di **Haydée Morales**

Teatro Regio
piazza Castello 215 - ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 65.000, 45.000, 30.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 10-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19
dal lunedì 4 a mercoledì 20 settembre, da lunedì 25 settembre a martedì 3 ottobre.

Settembre Musica
Divisione Servizi Culturali
via San Francesco da Paola, 3h
10124 Torino
tel. 011 442.47.77
numero verde 800.015475
e-mail:
settembre.musica@comune.torino.it
orario: 10-13/15-18
dal lunedì al venerdì.

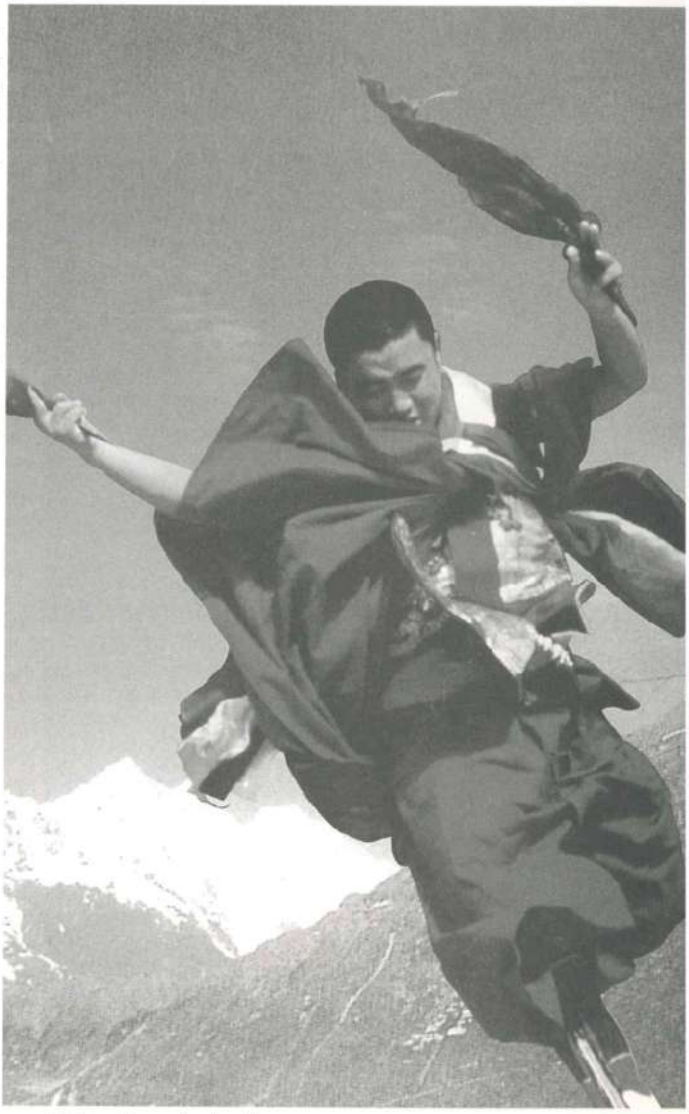
Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18 da martedì a venerdì; 10.30-16 sabato; un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line:*
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209.

agenda

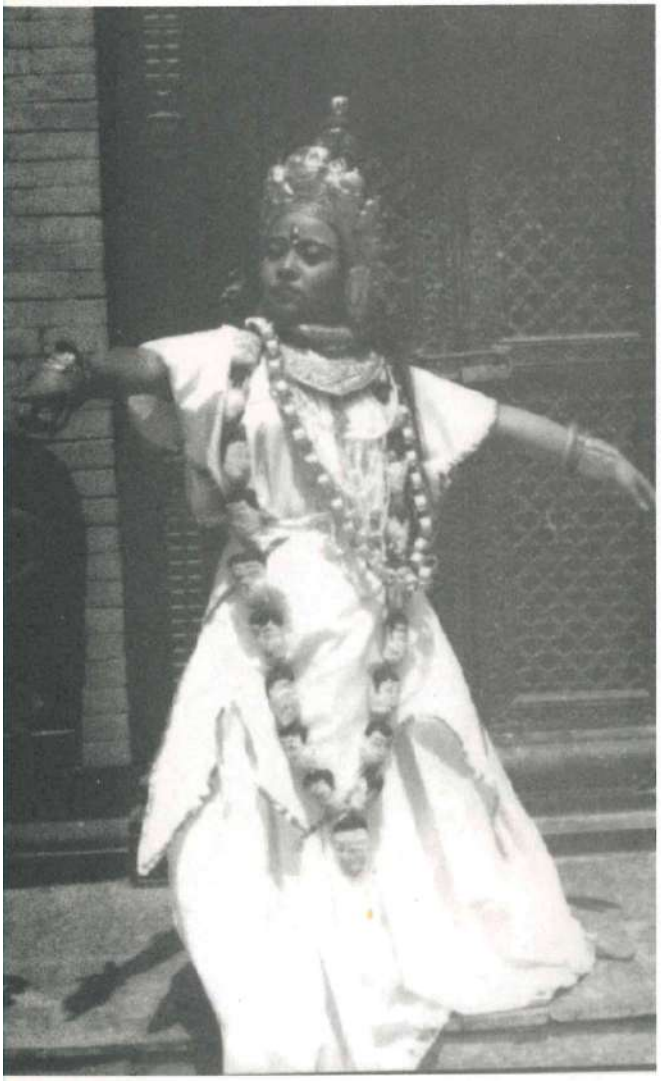
Viaggio nel tempo sul tetto del mondo

di Anna Menichetti

Il "tetto del mondo", la grande catena montuosa dell'Himalaya, è il luogo della terra più vicino al cielo che l'uomo conosca.
Territorio aspro e impervio, detto dai tibetani "paese delle nevi", concentra attorno a sé le più antiche storie dell'Asia: originario di Kapilavastu, in una delle regioni himalayane, fu il principe Siddharta Gautama (563-483 a.C. circa), il Buddha: il Vajrayana in Tibet è una delle tre grandi correnti storiche del Buddhismo.
Dall'India l'Himalaya eredita la nobiltà della tradizione; dalla Cina subisce, a partire dal 1951, il capovolgimento più sconvolgente della scena mondiale. Dalle cime dell'imponente altopiano si assiste a una infernale battaglia di uomini e déi – una lotta impari fra "progresso" e tradizioni – impegnati in uno dei più dolorosi conflitti della storia, quello che Matthieu Ricard ha chiamato il "genocidio culturale".
Del Tibet, in questo ultimo decennio, si conosce bene l'amaro profilo: il successo di pellicole cinematografiche quali *Kundun* di Martin Scorsese con le musiche di Philip Glass, *Sette anni in Tibet* di Jean-Jacques Annaud con le musiche di John Williams, *Piccolo Buddha* di Bernardo Bertolucci con le musiche di Ryuichi Sakamoto; le notizie e l'interesse dei *mass media* sull'esilio e la vita del Dalai Lama in India; la presenza delle centinaia di rifugiati tibetani anche in occidente.
La storia degli uomini racconta di «...oltre 6000 monasteri rasi al suolo, un milione di morti, biblioteche incendiate, codici e testi antichi gettati nei fiumi, statue distrutte o fuse per ottenere armi e cannoni»; la storia degli déi, flessibile ed eterna, fra mille ostacoli prosegue il suo lento cammino: si allinea con il tempo e con lo spazio, magari si modifica, si trasforma, si "contamina" ma affida le sue regole alla comunicazione e alla trasmissione proteggendosi dall'oblio con il più antico dei veicoli: la musica, nel canto e nella danza. Per tale ragione l'attuale Dalai Lama ha posto una specifica cura nella conservazione del patrimonio culturale tibetano e insieme alla *Tibetan Music, Dance and Drama Society* è nata un'articolata operazione di apprendimento e di formazione delle nuove generazioni interessate alle pratiche di tradizione culturale e musicale, che prosegue oggi con il lavoro del *Tibetan Institute of Performing Arts* (TIPA).
A partire dagli anni Settanta dello scorso secolo si assiste a una sorta di "rinascita" della cultura himalayana e in particolare tibetana. La diffusione della tradizione prende strade innumerevoli e diverse: per citare Chatwin, le *Vie dei Canti* – che rassomigliano agli infiniti percorsi di pellegrinaggio sull'altopiano – giungono in occidente sotto le più varie vesti: convegni, pubblicazioni, spettacoli. Malgrado la carenza di mezzi e di risorse e le difficoltà imposte dall'invasione cinese sul territorio e persino il pericolo che comporta "trasportare" ovvero trasferire una cultura in spazi che non le appartengono, oggi si può constatare di persona lo stato di conservazione dell'arte popolare e sacra tibetana. È questo uno dei temi portanti svolti a *Settembre Musica 2000* – una delle rassegne musicali di maggiore prestigio in Italia – che dedica particolare attenzione quest'anno alle culture dell'Himalaya.
Con il ciclo di conferenze e concerti torinesi, si può tornare indietro nel tempo.
Verso il IX secolo il monaco indiano Padmasambhava diffuse il Vajrayāna in Tibet; fu venerato dal popolo come *rinpo-tse*, cioè il "prezioso" e considerato il secondo Buddha. Padmasambhava fondò nel 779 ca. della nostra era il monastero di Bsam-yas nei pressi di Lhasa e diresse l'opera di traduzione integrale in lingua tibetana delle parole del Buddha. Nella sua esperienza religiosa e per il bene dell'umanità, il monaco si rivelò secondo otto "nomi" diversi: otto "manifestazioni" – dal Buddha, al re, al saggio e altre figure straordinarie – che simbolizzano il percorso spirituale del "risveglio". Ogni anno in alcuni territori dell'Himalaya si celebrano le Otto Manifestazioni di Padmasambhava: si tratta del *Festival del decimo giorno* che in Nepal avviene nel secondo mese del calendario lunare (marzo-aprile) e in Tibet nel quinto mese (giugno-luglio).
Il festival si pone a conclusione di un lungo e intenso periodo di meditazione dei monaci, che comprende numerosi giorni e notti. Al termine i monaci danzano per due giorni sul sagrato del monastero di fronte a un pubblico di centinaia di ascoltatori e di pellegrini.
Vengono interpretate in quell'occasione le danze rituali *Tcham*, nate per celebrare la vittoria di Padmasambhava sui demoni che ostacolavano la costruzione del monastero di Bsam-yas, eseguite anche nel periodo di Capodanno. Il carattere solenne di queste danze, presenti ancora oggi nei monasteri cosiddetti dell'esilio, impegna un gran numero di monaci per la preparazione dei sofisticati costumi e delle numerose maschere, vanto



dell'allestimento coreografico. Una delle danze *Tcham* di efficace risultato visivo ha per titolo *Serkieme*: venti danzatori con un largo cappello nero formano un grande cerchio tenendo in mano oggetti rituali oppure strumenti a percussione. Un curioso esempio di danza sacra *Tcham* ha per titolo *Clown Atsara*: si tratta della drammatizzazione danzata di un ruolo teatrale, un antico retaggio della cultura persiana e della pantomima. Il ruolo del "puro folle" – presente in gran parte della letteratura universale di tutti i tempi – mantiene la sua funzione di elemento ludico capace di alleggerire la tensione narrativa con notevole apprezzamento del pubblico e inoltre, per l'intensa componente di forzato realismo, tende a creare un effetto straniante di improvviso capovolgimento emozionale, molto efficace sotto il profilo del coinvolgimento psicologico.



Nepal: musicisti e danzatori Chacha Pyakham

Le danze *Tcham* potevano essere eseguite all'interno del monastero, nella sala di preghiera durante il rituale, oppure nel cortile esterno per il piacere del pubblico che in qualche modo si pensava potesse contribuire con offerte al sostegno economico delle pratiche religiose e culturali.

I codici che raccolgono le danze sono detti *Tcham-yig*, e contengono tutte le regole musicali, gestuali, coreografiche e sceniche di tradizione. Purtroppo la notazione tibetana presenta infiniti problemi di interpretazione e di trascrizione: come per i manuali di canto tradizionale tibetano è necessario l'aiuto di una guida che sappia interpretare i testi, così per i manuali di danza è impossibile la traduzione senza un maestro che sia a conoscenza della passata tradizione orale.

L'apice dell'ultimo giorno di festa riguarda la celebrazione del buddhismo in Tibet: la rappresentazione del decimo giorno consacrato a Padmasambhava si svolge nei territori himalayani secondo il rituale di tradizione, con una suddivisione di danze al mattino e di offerte, canti di ringraziamento, omaggi e processioni al pomeriggio che culminano con la danza individuale di ognuna delle "otto manifestazioni". I fedeli concludono la rappresentazione partecipando con offerte di ogni tipo, compresa una bizzarra moltitudine di sciarpe bianche, come tripudio di vessilli decorativi.

In occidente, e comunque fuori dai luoghi deputati alla cerimonia, la rappresentazione diviene uno spettacolo di durata convenzionale: subisce modifiche nell'ordine dei brani eseguiti poiché viene escluso l'elemento rituale e vengono attuate molte riduzioni nel numero delle danze e persino tagli all'interno di esse. Il significato di queste mutazioni potrebbe indurre a pensare che la rappresentazione si snaturi, o divenga una formula puramente folklorica. In realtà le trasformazioni a cui assistiamo hanno un duplice, importante effetto: proteggono da qualsiasi contaminazione, sia pure temporanea ma a ogni modo irrispettosa, l'ordine rituale di un evento sacro che in quanto tale può essere consumato solo nel proprio luogo di rappresentazione; portano in risalto la struttura spettacolare della cerimonia, sottolineandone l'elemento estetico-comunicativo, necessario alla sua diffusione e dunque alla sua sopravvivenza.

L'accompagnamento strumentale delle danze rituali *Tcham* consiste essenzialmente di cimbali (*sbug-chal*), di campana (*rilbu*) e di tamburi a manico (*damaru*), usati dai monaci nei movimenti coreutici: il suono delle percussioni serve a ritmare i passi di danza secondo precise regole coreografiche; l'ensemble dei musicisti prevede invece interventi di altri strumenti a carattere di richiamo: come le lunghe trombe telescopiche (*dungchen*) e gli oboi (*gyaling*), per l'ingresso dei danzatori.

La catena montuosa dell'Himalaya, nella sua vastità, comprende numerose regioni con diverse caratteristiche culturali e tradizioni originali.

La musica che si esegue nella valle di Kathmandu, nel Nepal, legata alla società Newar e alla casta dei contadini Maharjan, è strettamente legata al tessuto sociale. Nella collettività la musica si pone come attività parallela, armoniosamente integrata alla vita quotidiana, e ha il compito di segnalare gli appuntamenti del calendario festivo per l'intera comunità. Si qualifica anche come una delle componenti maggiori per l'identità dei gruppi sociali con repertori e funzioni ben definiti. La distinzione in caste risale al 1300, con la divisione della popolazione in 64 ordini distinti. I cantanti e i musicisti appartengono rispettivamente al 44mo e al 53mo rango. È assai rigorosa l'istituzione dei ruoli: ad esempio i fabbricanti di tamburo non sono autorizzati a coprire di tegole i tetti delle loro case e solo le caste alte possono usare le trombe naturali nelle cerimonie funebri. Solo nel 1854 vengono riviste le basi giuridiche della società nepalese e i Newar, considerati come tribù, di fatto restano esclusi dalla società brahmanica.

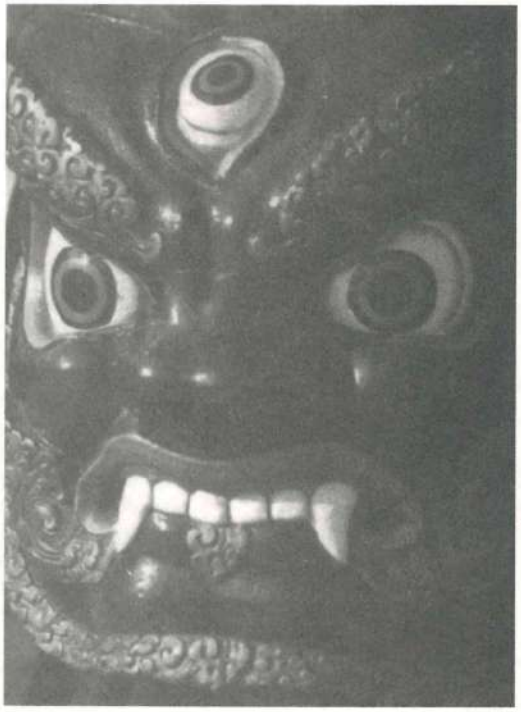
Il sistema delle caste viene abolito nel 1961, ma non scompare del tutto: oggi se ne contano una trentina e fra queste i contadini Maharjan formano un gruppo a statuto intermediario. Sono considerati i primi abitanti della valle e costituiscono quasi la metà della popolazione Newar (42%): in sostanza sono il perno della società. I Maharjan vivono nei tre principali centri della valle: a Bhaktapur, a Paṭan e a Kathmandu, dove sono presenti in percentuale minoritaria con circa 3000 abitanti. Nel loro sistema sociale, tre sono le figure che detengono ruoli di autorità: il *nāyo*, capo del quartiere, il *kaji*, direttore di cerimonie e dell'apprendistato musicale, e il *dhimay guru*, maestro di *dhimay*, il tamburo.

I Maharjan di Bhaktapur sono in maggioranza hindu, quelli di Pāṭan e Kathmandu buddhisti.

La musica Newar si classifica in due categorie: privata e pubblica (*āgam* e *nigam*). La prima è inaccessibile ai non iniziati: ciò vale per le danze sacre dei monaci bud-

dhisti e per l'apprendistato musicale, che esige uno stretto rapporto tra maestro e allievo.
Il termine *bājā* raggruppa tutti i tipi di strumenti e di ensemble in Nepal: nelle 12 formazioni strumentali e vocali diverse, dal repertorio distinto, il tamburo *dhimay* ha sempre una presenza rilevante.
Il *Naubaja* (nuova musica) – presente al concerto di *Settembre Musica* dedicato a *Sguardi sull'Himalaya* l'8, il 9, il 12 e il 13 settembre 2000 – è un ensemble particolarmente rappresentativo del repertorio strumentale Newar, di elevata qualità tecnica. Il gruppo proviene da Pāṭan e si esibisce nelle feste importanti del calendario Newar: una di esse è la festa che vede la visita di tutti i santuari religiosi antichi del territorio. L'ensemble è formato da ben 18 tipi diversi di tamburi, il cui gioco virtuosistico e acustico è di forte impatto.

Le danze sacre costituiscono un repertorio di grande privilegio nella vita religiosa delle caste alte buddhiste Newar, soprattutto all'interno delle due grandi correnti storiche, Mahayāna e Vajrayāna. Sembra ormai che siano praticate solo in Nepal. Ma più che arte, le danze sono veri esercizi spirituali: in sanscrito *sadhana*. Il termine rinvia al concetto di ascesi, e rappresenta pratiche gestuali di grande significato simbolico. Le posizioni del corpo riportano alle immagini di divinità e così il danzatore raggiunge una sorta di meditazione attiva.
Le danze dette *caryā* risalgono al VII e VIII secolo: il loro carattere iniziatico ne ha preservato la diffusione per secoli in ambienti molto ristretti, tanto che la prima esecuzione pubblica ha avuto luogo solo nel 1957 a Kathmandu, in occasione di una conferenza internazionale sul Buddhismo. Oggi costituiscono uno dei gioielli della cultura nepalese, anche se la loro totale comprensione resta appannaggio di interpreti iniziati. Le danze sono accompagnate da testi cantati, con la presenza di due piccoli cimbali (*tah* e *babhucha*). Spesso si utilizzano due tamburi (*kwota* e *damaru*) e una tromba naturale (*paintah*).
L'ultima regione da considerare riguardo all'area himalayana, appartiene all'India: si tratta del Kashmir e della musica della sua élite urbana *soufiyâna mousîqî*. La funzione di questo genere musicale è religiosa, per la sua relazione con i riti *soufi*. Non mancano però riflessi sociali e culturali per la posizione geografica del Kashmir: regione montagnosa all'incrocio di diverse culture dell'Asia Centrale, in particolare persiana e indiana.
Nel *soufiyâna mousîqî* il termine *maqām* assume due significati distinti: prima di tutto indica una suite di brani appartenenti a uno specifico modo del sistema musicale arabo; in secondo luogo può indicare anche un modello melodico peculiare. In questa condizione si rilevano numerose analogie con le suite arabo-andaluse del Maghreb in occidente e con altre procedure presenti nel Mashrek (Egitto e Irak) e diffusamente nell'Asia Centrale.
Il repertorio del *soufiyâna mousîqî* del Kashmir è esclusivamente eseguito da uomini, l'ensemble tipico può comprendere da 4 a 11 interpreti, strumentisti e cantanti. Ogni gruppo ha un maestro, un musicista più anziano ed esperto che si occupa anche dell'organizzazione musicale e finanziaria dell'ensemble. È ancora lui a decidere il programma del concerto: quale *maqām* eseguire, quali testi poetici cantare, persino le indicazione agogiche, ritmiche e dinamiche.
Un *maqām* inizia con uno *shakl*, preludio dal ritmo libero eseguito dal maestro del gruppo solitamente esecutore di *santûr*. Si tratta di uno dei momenti di maggior impegno virtuosistico per il solista, molto apprezzato dal pubblico e dagli intenditori. La funzione specifica del *santûr*, tuttavia, consiste nell'accompagnamento del canto, quale supporto melodico e ritmico della voce. Nell'arco della *performance* gli episodi cantati sono introdotti dal preludio e separati da risposte strumentali (*jawabs*).
Nella formazione tipica, ancora oggi sono utilizzati quattro strumenti: il *santûr*, il *setâr*, il *sâz-e-kashmiri* e il *dokra*. Il primo è un salterio di forma trapezoidale, con trenta cori di quattro corde in acciaio o in ottone con una tessitura di tre ottave; le corde sono percosse da due bacchette leggere dette *qalam*. Il *setâr* è un liuto a manico lungo, probabilmente discendente del *sitar* indiano. In Kashmir ne esistono di due tipi: *bod*, lungo a nove corde, e *loku*, corto a sette corde. Il *sâz-e-kashmiri* (cordofono ad arco) è ormai uno strumento molto raro: la cassa di risonanza è costruita in legno di gelso sovrastata da una membrana pergamenacea; infine, il *dokra* è identico al *tabla* indiano.



Tibet: monaci danzatori del Monastero di Shétchèn

INTERVISTA

Vlad: «Il mio amico Stravinskji»

di Filippo Fonsatti

Dal 1986 Roman Vlad lavora in tandem con Enzo Restagno alla direzione artistica di *Settembre Musica* e oggi, a ottantuno anni "suonati", non ha perso nemmeno un poco della passione che ha contraddistinto la sua carriera di pianista, compositore, musicologo e organizzatore, che lo ha messo in contatto con quasi tutti i protagonisti della musica del XX secolo. Fra questi, un posto speciale nella memoria e nel cuore di Vlad occupa la figura di Igor Stravinskij, del quale l'edizione 2000 del festival torinese prevede l'esecuzione di una trentina di composizioni cameristiche e sinfoniche, oltre alla fiaba musicale *Le Rossignol*, proposta in forma di concerto, e al balletto *Rubies*, interpretato dal Miami City Ballet.

L'attenzione di Vlad per la musica e il pensiero di Stravinskij ha radici profonde: è il dicembre del 1955 quando la RAI gli affida un ciclo di diciannove trasmissioni sul Terzo Programma che analizza e presenta al pubblico radiofonico gli *highlights* del compositore russo. Tre anni più tardi quella esperienza confluisce nella Piccola Biblioteca Einaudi sotto la forma di uno dei più fortunati *long seller* dedicati alla musica contemporanea: *Strawinsky*, conosciuto in tutto il mondo grazie all'edizione in lingua inglese della Oxford University Press e ripetutamente ampliato e aggiornato (nell'ultima edizione, del 1983, è da segnalare l'appendice che fa luce sulla controversa grafia del nome del compositore: Stravinski, Stravinskij, Strawinsky o Stravinsky?).

Raggiungo telefonicamente Vlad nel suo *buen retiro* di Positano, dove alterna momenti di relax con lunghe sedute di lavoro.

Maestro, è un caso che per il giro di boa del nuovo secolo la Biennale di Venezia abbia deciso di celebrare Schoenberg e *Settembre Musica* abbia preferito Stravinskij, le due anime contrapposte – secondo il filosofo tedesco T. W. Adorno – della musica del Novecento?

«La spartizione tra Torino e Venezia (che comunque propone anche alcune opere di Stravinskij) è del tutto casuale. Anche se la contrapposizione adorniana ha influenzato generazioni di compositori e musicologi, nel mio caso non posso essere sospettato di partigianeria, essendo stato musicalmente vicino a Schoenberg e umanamente molto più a Stravinskij, che per vent'anni mi ha onorato della sua amicizia. Enzo Restagno ed io abbiamo scelto Stravinskij perché secondo noi, sia per questioni anagrafiche che per evoluzioni stilistiche, la sua figura incarna nel modo migliore il secolo che tramonta. Tuttavia posso anticipare che nelle prossime edizioni del festival avranno ampi spazi anche gli esponenti della Seconda Scuola di Vienna».

Ma in effetti che rapporti c'erano tra i due?

«Il loro rapporto è paragonabile a un cerchio: all'inizio c'è stato un contatto strettissimo e dopo decenni di divergenza si sa che Stravinskij, al termine della sua parabola compositiva, si è appropriato del metodo dodecafonico. Stravinskij teneva tutto ciò che gli passava tra le mani e tra le sue carte conservava gelosamente il biglietto d'ingresso della prima esecuzione del *Pierrot lunaire* di Schoenberg a Berlino nel 1912 alla quale assistette entusiasta (preferiva di gran lunga la parte strumentale a quella recitata), riferendone agli amici di Pietroburgo in questi termini: "*Pierrot lunaire* è il plesso solare del nostro secolo, dovete assolutamente invitare Schoenberg a Pietroburgo, perché non se ne può fare a meno"».

La stima era reciproca?

«Quando alla fine degli anni Dieci Schoenberg fondò a Vienna insieme a Berg e Webern un'associazione privata per promuovere l'esecuzione della musica contemporanea rifiutata dalle istituzioni pubbliche, vennero programmate diverse composizioni cameristiche di Stravinskij e le sue quattro *Berceuses du chat* per contralto e clarinetti erano fra i pezzi preferiti di quella cerchia. Certo tra Schoenberg e Stravinskij vi fu contrapposizione, anche se i paradossi della storia sono infiniti: basti dire che oggi Boulez sostiene che tra i due Schoenberg sia stato il vero neoclassico e Stravinskij il vero rivoluzionario».

Può anticipare qualcuno degli aneddoti che racconterà a Enzo Restagno nel corso dell'incontro fissato per il 6 settembre al Piccolo Regio: è tutto vero, ad esempio, quel che si narra sull'avarizia del compositore?

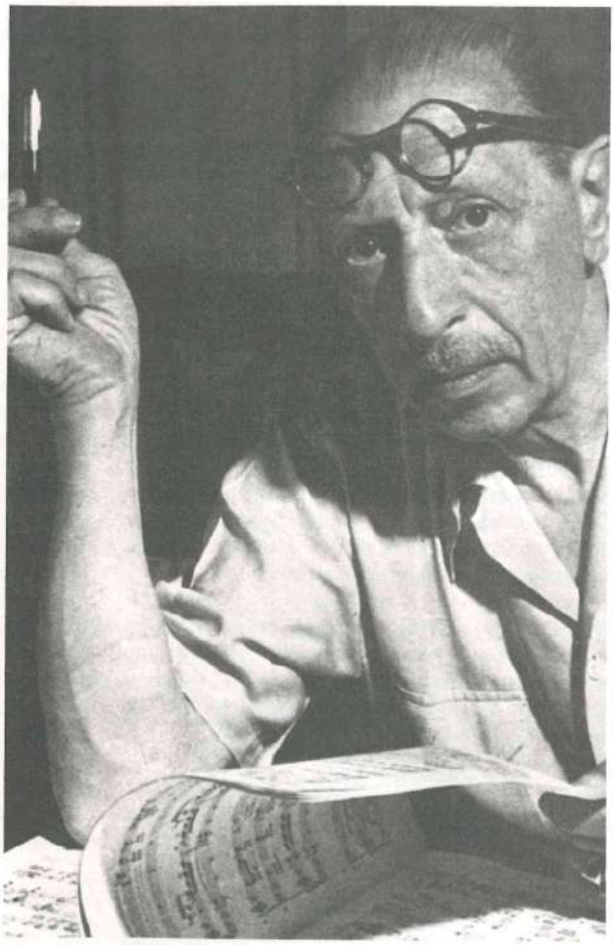
«In venti anni di frequentazione ho accumulato innumerevoli aneddoti, sia sulla sua personalità che sulle sue idee musicali. Se molti sanno della sua avarizia, non tutti ricordano i gesti di inconsulta generosità dei quali Stravinskij si rese protagonista. Negli anni Settanta, durante la mia direzione artistica dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, arruolai per il ruolo di recitante femminile nel *melodram Perséphone* la moglie di Darius Milhaud, una ottima attrice, che mi riferì un bell'episodio. Ebbene, durante la guerra Milhaud, che era ebreo, si rifugiò sui monti della Provenza e spedì la moglie al sicuro negli Stati Uniti, dove si stabilì in condizioni disagiate. Dopo un'esecuzione di *Perséphone* a New York, Stravinskij si recò nel camerino della signora, sapendo delle sue ristrettezze le chiese quanto l'avevano pagata e lei disse la cifra. Stravinskij sosteneva fosse troppo bassa, levò di tasca un blocchetto di assegni e firmò una somma molto cospicua. Quando la signora Milhaud mi riferì il fatto, dicendo che con quei soldi si rifece il guardaroba perché fuggendo dalla Francia si era portata via il minimo indispensabile, aveva il rammarico di non aver conservato l'assegno, ché al chiaro della tirchieria stravinskijana avrebbe potuto venderlo all'asta con la certezza che qualche

collezionista l'avrebbe pagato lautamente pur di assicurarsi quel raro gesto di generosità.
Un altro aneddoto riguarda la sua estetica: una volta disse che lui si considerava come una specie di notaio, che non voleva che i suoi brani venissero interpretati ma preferiva che fossero oggettivamente eseguiti. Diceva che la musica non poteva esprimere nulla *"la musique est trop bête pour exprimer quelque chose"*. Mentre scrivevo il libro gli chiesi spiegazioni su questa drastica affermazione, e lui mi disse: "Ma no, io questo cose le dicevo per polemica, sono i critici a essere troppo *bête*. So molto bene che la musica è fatta anche di ciò che non si può scrivere, che solo un interprete può intuire, e so bene che la musica è fatta per esprimere le cose supreme, che ci è data per comunicare con l'essere e con il nostro prossimo"».

I Ballets Russes di Diaghilev, Fokine, Nijinska e Nijinskij, Ida Rubinstein, Balanchine: che ruolo ha svolto la danza nell'intero arco della carriera di Stravinskij?

«Stravinskij si è imposto in ambito internazionale grazie a Diaghilev che ne ha scoperto e valorizzato il genio. In un saggio del volume *Tradizione e modernità nella musica contemporanea* (Einaudi, Torino 1955) ho scritto che l'organizzazione formale della composizione strumentale è sostanzialmente riconducibile a due modelli che rispecchiano due culture: la suite e la sonata. La prima è fatta dalla successione di una serie di danze e per una ragione profondamente formale è stata ripristinata nel Novecento, soprattutto da Stravinskij, per reagire allo strapotere della forma sonata di matrice sette-ottocentesca. La vocazione innata per la danza si è manifestata in lui grazie a una particolare congiuntura storica e sociale che ha fatto sì che nella sua opera si raggiungesse il culmine e l'equilibrio perfetto tra musica e danza. Dopo Stravinskij, la musica per la danza ha imboccato il viale del tramonto. Basti pensare al fatto che oggi a nessuno dei grandi direttori in attività verrebbe in mente di dirigere dei balletti, mentre un tempo la grande musica era diretta dai grandi direttori».

A proposito di direttori d'orchestra, qualcuno sostiene che sul podio Stravinskij se la cavasse piuttosto male, tanto che molte delle incisioni da lui realizzate sarebbero invece state concertate e dirette dal fido apostolo Robert Craft: c'è qualcosa di vero o sono soltanto pettegolezzi?



Igor Stravinskij

«È vero che Stravinskij non possedeva una ineccepibile tecnica direttoriale e spesso lasciava a Craft il compito di sgrezzare l'orchestra nelle prime letture. Ma quando saliva sul podio era in grado di trasmettere ispirazione ed emozioni fortissime. Ricordo che in occasione di un concerto alla guida dell'Orchestra della RAI di Roma, negli anni Cinquanta, Stravinskij diresse un programma con *Oedipus Rex* e *Apollon musagète*: di fianco a me, in platea, sedeva Goffredo Petrassi che in quel periodo non nutriva eccessiva simpatia per lo strapotere stravinskijano: le assicuro che alla fine del concerto l'ho visto piangere dalla commozione. Stravinskij aveva una paura matta di dirigere: qualche volta ingollava un bicchiere di whisky prima del concerto per tenersi un po' su, qualche altra preferiva far visita a mia moglie, che era direttrice del reparto archeologico dell'Istituto centrale del Restauro di Roma, per rinchiudersi in una stanza contemplando per ore un quadro di Piero Della Francesca che sapeva infondergli la serenità necessaria».

In vent'anni di amicizia con Stravinskij, il compositore Roman Vlad gli ha sottoposto i propri lavori oppure ha subito l'influenza di quella personalità straordinaria?

«Negli anni Cinquanta e Sessanta Stravinskij e Craft hanno ascoltato parecchia della mia musica. Ad esempio, per un concerto all'Accademia Filarmonica Romana diretto da Craft all'Eliseo scelsero il mio *Divertimento per undici strumenti* e lo programmarono più d'una volta nella stagione da loro curata a Los Angeles che si chiamava *Music on the Roof*. A Stravinskij piaceva particolarmente il *Tema con variazioni*. Ma ripeto: anche se dal punto di vista musicale io sono stato vicino a Schoenberg e alla sua tecnica compositiva, l'amicizia con Stravinskij andava ben oltre le dispute estetiche».

Coro del Teatro Regio di Torino

INTERVISTA

Alla ricerca del suono perfetto

Bruno Casoni è l'uomo del miracolo. Ha risvegliato il Coro del Teatro Regio, gli ha dato una bella strigliata e ne ha fatto uno dei complessi più stimati nell'ambito dei teatri lirici nazionali. Come diavolo ha fatto?

«Il coro è ringiovanito: abbiamo avuto la possibilità di immettere persone nuove, preparate, e soprattutto seguendo un metodo di selezione corretto. Perché è chiaro che se gli inserimenti sono fatti per amicizia o per simpatia la cosa non funziona. Noi abbiamo cercato di non farci influenzare da niente, né da pressioni sindacali né da altro, spiegando al coro che i posti devono essere riempiti solo quando ne vale la pena e non a tutti i costi. E infatti ci sono alcuni posti in organico ancora scoperti perché non abbiamo trovato le persone giuste. Anche perché c'è molta gente che studia canto ma difficilmente si trova l'elemento preparato tecnicamente e musicalmente: è un grande problema».

Con questo coro più giovane, dunque, che cosa ha fatto? Ha impostato un metodo di lavoro diverso?

«Ho detto subito al coro: il giorno in cui mi accorgessi di lasciar correre una nota non intonata o un ritmo non a posto, dicendo "Va beh, poi verrà...", ecco, quel giorno dovrei smettere di fare questo mestiere. Perché non bisogna mai lasciare passare niente. E questo fa sì che durante le prove si è sempre come durante un concerto, inseguendo la massima perfezione di intonazione, di ritmo, di dizione. Anche perché si sa che poi con le prove di scena si sballa tutto, si pasticcia molto, perché per seguire le esigenze dello spettacolo il coro un po' accenna, un po' non canta...
E poi ho stimolato molto i cantanti con l'attività concertistica: questo per loro è stato importante, nel risvegliare l'attenzione musicale e anche nello smussare la durezza di emissione del coro lirico, perché ci siamo messi a inseguire la morbidezza propria di un coro sinfonico. L'ho detto subito, nel 1994, quando sono arrivato: vorrei che questo coro cantasse la lirica come si canta la musica corale-sinfonica: basta con la lirica sbraitata, abbaiante».

Come sono i suoi rapporti con un coro di ottanta elementi? Che tipo di complicità si crea? Vi frequentate anche al di fuori delle occasioni di lavoro?

«Non ho molto tempo per frequentare gli artisti del coro; e poi penso che il frequentarsi al di fuori dal lavoro potrebbe generare un'amicizia che poi bene o male si paga. Io con questo coro ho un rapporto ottimo e penso che questo sia uno dei pochi complessi in Italia in cui si lavora con interesse e spirito di collaborazione, con attenzione; però bisogna tenere ben distinti i ruoli».

Lei questo rigore dove l'ha imparato?

«Per dieci anni sono stato assistente del maestro Bèrtola alla Scala; e lui era un uomo che ancora a settant'anni non lasciava niente di intentato: era dedito a una ricerca continua del bel suono, della giusta emissione. Ho imparato molto da lui. E poi continuo a essere stimolato dalla mia collaborazione con la Scala, dove seguo il coro di voci bianche che istruisco al Conservatorio di Milano – lì sono docente di esercitazioni corali: lavorare con il maestro Muti è sempre molto interessante».

A proposito di Milano: la Scala da alcuni anni organizza corsi di formazione per giovani musicisti; lei crede che il Regio potrebbe farsi carico della formazione di nuovi coristi?

«Ci abbiamo provato, su mio suggerimento, per un anno, attivando un corso di formazione professionale sostenuto dalla Cee e dalla Regione: ma non è facile, perché i corsi prevedono una frequenza obbligatoria di otto ore al giorno per tutta la settimana e trovare dei giovani completamente liberi da impegni scolastici o di lavoro diventa un'impresa. Così per ora abbiamo sospeso l'esperimento».

Che cosa fa Bruno Casoni quando non guida i suoi cori?

«La mia settimana lavorativa è fatta di sette giorni; quindi non c'è molto tempo per altre cose. Da giovane suonavo il pianoforte, facevo jazz, accompagnavo i cantanti; ora non ho nemmeno tempo di mettermi su un disco, a casa. E così seguo l'attività concertistica di Torino o Milano ma non vado al cinema e leggo romanzi solo d'estate: sto affrontando le opere degli autori che sono stati premi Nobel per la letteratura». *(n.c.)*

Bruno Casoni

APPUNTAMENTI

IL CORO DEL TEATRO REGIO SARÀ PROTAGONISTA, INSIEME ALL'ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI, DELL'APPUNTAMENTO STRAVINSKIJANO DI GIOVEDÌ 7 SETTEMBRE AL TEATRO REGIO (ORE 21) PER IL FESTIVAL *SETTEMBRE MUSICA*. IN PROGRAMMA LA FIABA MUSICALE *LE ROSSIGNOL* E LA *SINFONIA IN TRE MOVIMENTI*

INTERVISTA

Caine: «Fare esplodere le diversità»

di Nicola Campogrande

Nel suo affascinante lavoro di riscrittura mahleriana – con il quale l'anno scorso ha entusiasmato il pubblico del Festival di Salisburgo – lei ha fatto esplodere le molte musiche che sono già contenute in Mahler; nelle sue trascrizioni di pagine di Wagner lei ha invece solo cambiato il suono di quella musica, passando dall'orchestra wagneriana a una piccola formazione. Come ha lavorato sulle *Variazioni Goldberg* di Bach?

«In ogni progetto che affronto l'approccio è molto diverso. Nelle *Variazioni Goldberg* di Bach si possono ascoltare molti stili, esattamente come capita con le raccolte di variazioni di Beethoven e di altri autori. Ci sono danze, canoni, pagine decisamente difficili per il pianoforte, pezzi molto cromatici, altri assolutamente diatonici. Bach ha cercato di raccogliere tutte queste differenti musiche perché ha scritto le *Goldberg* alla fine della propria vita; così ho pensato di scrivere un pezzo in cui noi suoniamo Bach ma aggiungiamo anche altri pezzi, danze ad esempio, sarabande, ghighe, un tango, un mambo, perché essendo musicisti jazz possiamo improvvisare sull'armonia del tema secondo molti stili differenti».

Quali altri esempi di rilettura *postmodern* del grande repertorio la interessano? Conosce ad esempio *Sinfonia* di Luciano Berio, in cui il terzo movimento è una rielaborazione dello *Scherzo* della *Seconda Sinfonia* di Mahler?

«Adoro Berio e sono affascinato da molti musicisti contemporanei italiani, come Maderna: tutto lo sperimentalismo e il mescolarsi di stili mi ha sempre interessato. Io provengo più dal mondo del jazz perché sono cresciuto a Philadelphia e quella era la musica che suonavamo; ma si sentiva molto anche l'influenza della musica classica, perché la Philadelphia Orchestra è una grande orchestra e molti dei miei amici suonavano musica classica. Voglio dire: la musica classica mi interessa molto. Conosco *Sinfonia* da quando avevo quindici o sedici anni e in qualche modo trovo che ci sia una relazione tra la musica di Berio e la mia. L'idea di scrivere musica sulla musica, però, io l'ho vissuta molto come interprete, come improvvisatore jazz. E quando seguo i miei progetti ho la possibilità di suonare, ad esempio, Mahler in un modo che i musicisti classici non seguirebbero; lo suoniamo come se fosse musica nostra. È evidentemente un'ottica diversa rispetto a quella di un compositore che scrive in modo strutturale, ma ci unisce il gusto per un suono caratterizzato dal sovrapporre molti eventi sonori».

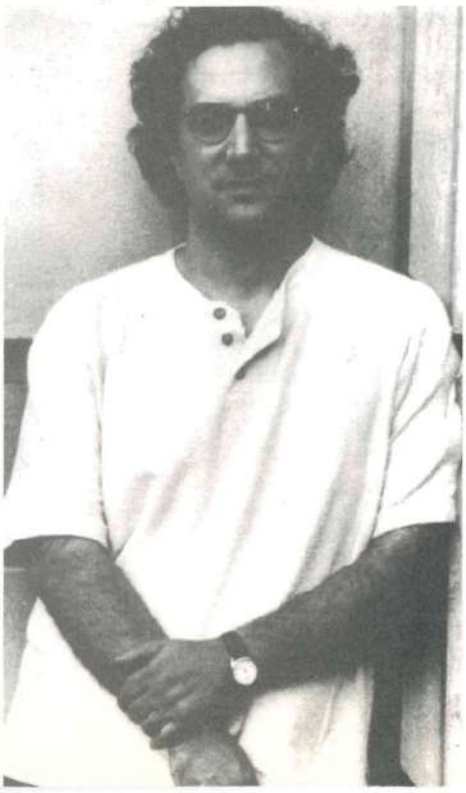
Bach è stato da sempre trascritto per ogni genere di organico. Non ha avuto paura di aggiungere la sua lettura a un panorama così pieno di altre trascrizioni? È un'operazione molto meno originale trascrivere Bach rispetto a Mahler...

«È una sfida da accettare proprio perché molte persone l'hanno già fatto. Mi chiede se ho paura? Sì, ho paura naturalmente, ma è tutto un esperimento. Sono consapevole di tutte le altre versioni di cui lei sta parlando, le ho ascoltate, ma cerco comunque di fare del mio meglio per includere molte cose diverse anche in questo lavoro».

Che impressione hanno fatto le sue riletture sull'ambiente della musica classica? E su quello del jazz?

«Non so bene quale impatto abbia avuto la mia musica sul pubblico abituato alla tradizione classica. Molte volte dipende dal contesto nel quale siamo invitati a suonare: l'ultima volta abbiamo suonato le *Variazioni Goldberg* in un jazz club e una settimana prima al Festival Bach di Dresda. Così ti trovi ad avere a che fare con ambienti molto diversi tra loro, e il confrontarsi con reazioni così differenti è uno degli aspetti affascinanti di questo genere di progetti».

Come è stato lavorare su Bach?



«Molto intrigante: intanto si ha a che fare con il fantasma di Glenn Gould; poi si rimane affascinati dallo splendore della musica in sé; e poi ancora ci si trova di fronte alla ricchezza di molti pezzi complessi, come i canoni all'unisono, alla seconda, alla terza, e allora anche le mie variazioni sono dei canoni in stili diversi. Lavorando alle *Variazioni Goldberg* sto provando a sottolineare la varietà di questa musica invitando ad esibirsi insieme persone che suonano il repertorio barocco secondo un certo stile improvvisativo, alcuni jazzisti di New York e un *dj*: coordinare il tutto – le assicuro – è piuttosto complesso».

Uri Caine

Grandi interpreti per la musica da camera

Il cartellone dell'Unione Musicale presenta per la stagione concertistica 2000-2001 cinquanta concerti da ottobre a giugno, in ambito prevalentemente cameristico e solistico, suddivisi nelle consuete serie di abbonamento *blu*, *gialla*, *verde* e *L'altro suono*. Le prime tre prevedono diciotto concerti ciascuna e la quarta, la rassegna di musica antica realizzata dal 1997 in collaborazione con l'Academia Montis Regalis, nove appuntamenti. I concerti hanno tutti luogo al Conservatorio «Giuseppe Verdi» a eccezione di sei serate: quattro al Teatro Regio (di cui tre comuni alle tre serie colorate e una per tutti gli abbonati, compresi quelli dell'*Altro suono*) e due all'Auditorium del Lingotto (comuni alle tre serie colorate).
L'Unione Musicale, non avendo forze esecutive proprie, ha scelto da alcuni anni di stringere rapporti di collaborazione regolare con alcuni artisti e complessi per poter intervenire con maggiore incisività nella programmazione musicale, seguendo in particolare due direzioni: da un lato l'organizzazione diffusa di "cicli" e dall'altro la sperimentazione di nuove modalità concertistiche, chiedendo cioè agli interpreti di farsi anche mediatori attraverso varie forme di "presentazione". L'esperienza in questo senso più collaudata è rappresentata dagli *Incontri con la musica da camera*, una manifestazione che per la parte artistica viene affidata a Mario Brunello e Andrea Lucchesini e che giunge quest'anno alla nona edizione: come di consueto prevede due concerti preceduti da prove aperte al pubblico durante le quali gli ascoltatori possono anche dialogare con i musicisti. La stessa cosa avviene a conclusione dei concerti dell'Orchestra d'archi italiana, la giovane formazione adottata quale complesso residente dell'Unione Musicale per gli anni 1998-2001 e che è presente con cinque appuntamenti. Al concerto presentato, ma anche al ciclo, appartiene *La tastiera illuminata*, il confronto tra fortepiano e pianoforte che giunge in questa stagione alla sua conclusione e ha per protagonista Alexander Lonquich. Tra gli altri concerti organizzati ciclicamente segnaliamo il compimento nel 2000-2001 dell'integrale beethoveniana da parte di Andrea Lucchesini. Oltre alla presenza di grandi nomi del concertismo e in particolare del pianismo internazionale, in questa cinquantaquattresima stagione dell'Unione Musicale trovano spazio sia grandi quartetti d'archi sia *recital* vocali, vari complessi cameristici, un oratorio vivaldiano, concerti dedicati al *musical*, al jazz e alla musica *kletzmer*, e, com'è di tradizione, giovani musicisti a inizio carriera.

Abbonamenti

Sabato 16 settembre (dalle ore 10 alle ore 14):
inizio sottoscrizione dei nuovi abbonamenti numerati
Lunedì 25 settembre:
inizio sottoscrizione abbonamenti giovani, **riservati ai nati dal 1971**
L'abbonamento giovani consente, all'atto della sottoscrizione, di acquistare un **biglietto ingresso** al prezzo ridotto di **lire 25.000** per il concerto del **23 ottobre** fino a esaurimento dei posti disponibili
Novità abbonamento Trentanni:
i giovani nati nel **1970**, già abbonati nella passata stagione, potranno usufruire di un abbonamento **numerato ridotto** al prezzo speciale di **lire 300.000**

Sede

Unione Musicale, piazza Castello, 29 – 10123 Torino
tel. 011 54.45.23-517.51.88 – fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
http://www.inrete.it/classica/um/um.html
orario: lunedì – venerdì dalle ore 9.30 alle ore 18

Il successo dei giovani

L'anno scorso l'Unione Musicale ha avuto la soddisfazione di avere tra i suoi abbonati oltre settecento giovani che hanno sottoscritto l'offerta speciale di un'intera stagione a centomila lire, riservata a chi ha meno di trent'anni. Questa presenza, che si è manifestata anche in un calore della sala che i musicisti ospiti hanno spesso mostrato di apprezzare, è stata particolarmente gradita perché rappresenta il pubblico di domani dell'associazione. Perciò la "formula Giovani" lanciata dall'Unione Musicale è stata confermata anche per la prossima stagione, senza variazioni di prezzo. Non solo: l'associazione ha anche deciso di favorire con uno sconto del trenta per cento i possessori di abbonamento giovani che quest'anno devono passare all'abbonamento ordinario, avendo compiuto trent'anni. All'Unione Musicale si fa notare come la disponibilità a rendere più ricca e solida la partecipazione dei giovani alla vita musicale sia particolarmente significativa in una stagione, come la prossima, in cui l'associazione si è impegnata per avere in cartellone alcuni dei grandi interpreti internazionali della musica da camera.

I Cicli

• **Beethoven. Le sonate per pianoforte** con **Andrea Lucchesini** (ultimi quattro concerti)
• **Beethoven. L'opera per violoncello e pianoforte** con **Enrico Dindo e Pietro De Maria** (in due serate)
• **I trii di Clara e Robert Schumann** con il **Trio Italiano** (in due serate)
• **La tastiera illuminata di Alexander Lonquich** con l'**Academia Montis Regalis** e con l'**Orchestra d'archi italiana** (conclusione in due serate del confronto tra fortepiano e pianoforte, questa volta con il doppio contributo di due complessi orchestrali di diversa tradizione)
• **Teatro prima del teatro. Daltrocanto** e **Dario Tabbia** (due concerti dedicati ai madrigali monteverdiani)

Incontri con la musica da camera

Al progetto artistico di Mario Brunello e Andrea Lucchesini (che come sempre prevede due concerti e prove aperte al pubblico nei giorni precedenti) prenderanno parte quest'anno:
Carlo Bertola *violoncello*
Alberto Bocini *contrabbasso*
Mario Brunello *violoncello*
Alessandro Carbonare *clarinetto*
Giuliano Carmignola *violino*
Alena Dancheva *soprano*
Roberto Giaccaglia *fagotto*
Andrea Lucchesini *pianoforte*
Antonello Manacorda *violino*
Stefano Pignatelli *corno*
Giampaolo Pretto *flauto*
Marco Rizzi *violino*
Danilo Rossi *viola*

Il complesso residente

Collaboreranno quest'anno con l'**Orchestra d'archi italiana**:
Sergio Azzolini *fagotto*
Mario Brunello *direttore*
Giuliano Carmignola *violino e direttore*
Controluce *teatro d'ombre*
Bruno De Simone *baritono*
Franco Gulli *violino*
Alexander Lonquich *pianoforte e direttore*
Andrea Lucchesini *pianoforte*
Paul Meyer *clarinetto e direttore*
Franco Rossi *direttore*
Markus Stockhausen *tromba*

L'altro suono

La stagione di musica antica prevede quest'anno nove appuntamenti, di cui cinque con l'**Academia Montis Regalis** che ospiterà come sempre solisti e direttori diversi:
Tiziana Carraro *contralto*
Carlo Chiarappa *violino e direttore*
Marina Comparato *mezzosoprano*
Coro Giovanile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Daltrocanto *ensemble vocale*
Alessandro De Marchi *direttore*
Anke Hermann *soprano*
Magdalena Kožená *mezzosoprano*
Barthold Kuijken *flauto e direttore*
L'Astrée *ensemble strumentale*
Alexander Lonquich *fortepiano e direttore*
Laura Polverelli *mezzosoprano*
Quatuor Mosaïques
Hidemi Suzuki *violoncello e direttore*
Dario Tabbia *direttore*
Maria José Trullu *contralto*

La musica da camera

Ursula Berg-Oliver Triendl *duo violino e pianoforte*
Shlomo Mintz-Itamar Golan *duo violino e pianoforte*
Uto Ughi-Bruno Canino *duo violino e pianoforte*
Incontri con la musica da camera
Quartetto Borodin
Quartetto Hagen
Quartetto di Tokyo
Solisti della Mahler Chamber Orchestra

La musica vocale da camera

• **Joyce e la musica** con **Annette Jahns** *mezzosoprano*, **Nicola Bulfone** *clarinetto*, **Stefan Kropfitsch** *violoncello*, **Nicoletta Sanzin** *arpa*, **Roglit Ishay** *pianoforte*
• ***Liederabend*** **dei partecipanti allo** ***stage*** **tenuto da Irwin Gage sui** ***Lieder*** **di Gustav Mahler**
• ***Lieder*** **di Schubert e Spohr** con **Juliane Banse** *soprano*, **Paul Meyer** *clarinetto*, **Christoph Poppen** *violino*, **Wolfram Rieger** *pianoforte*
• **Quartetti vocali** con **Julie Kaufmann** *soprano*, **Birgit Remmert** *contralto*, **James Taylor** *tenore*, **Dietrich Henschel** *baritono*, **Irwin Gage** *pianoforte*
• ***Winterreise*** **di Schubert** con **Ian Bostridge** accompagnato da **Leif Ove Andsnes**

I pianisti

Leif Ove Andsnes
Emanuele Arciuli
Andrea Bacchetti
Stanislav Bunin
Bruno Canino
Gianluca Cascioli
Pietro De Maria
Irwin Gage
Itamar Golan
Roglit Ishay
Alexander Lonquich
Andrea Lucchesini
Wayne Marshall
Murray Perahia
Daniele Pollini
Wolfram Rieger
Jeffrey Swann
Oliver Triendl
Lilya Zilberstein
Krystian Zimerman

Le orchestre

Academia Montis Regalis
Orchestra d'archi italiana
Orchestra da camera italiana

I solisti

Salvatore Accardo *violino*
Mario Brunello *violoncello*
Shlomo Mintz *violino*
Viktoria Mullova *violino*
Uto Ughi *violino*

Straordinarie

Musical, *kletzmer*, un oratorio e un concerto dedicato a grandi brani musicali del Novecento senza distinzione di generi:
• **Kim Criswell-Wayne Marshall** *duo voce e pianoforte*
• **Kol Simcha** *ensemble di musica kletzmer*
• **Vivaldi,** ***Juditha triumphans***
• ***Through the Looking Glass*** **(Viktoria Mullova** *violino*, **Julian Joseph** *pianoforte*, **Paul Clarvis** *percussioni*, **Colin Currie** *percussioni*, **Sam Walton** *percussioni*, **Matthew Barley** *violoncello*, **Steve Smith** *chitarra*)

Concerti dell'Unione Musicale

Al centro di tutto, la musica

di Daniele Spini

Chi segue con una certa attenzione il nostro lavoro si accorgerà certamente che per quanto riguarda i direttori da invitare in questa stagione abbiamo cercato un buon equilibrio fra ritorni e nuove conoscenze.
Abbiamo voluto ribadire stima, fiducia e amicizia ad Aleksandr Lazarev, un direttore russo fra i più prestigiosi, che ha sempre trovato un'ottima intesa con i nostri musicisti e con il nostro pubblico, affidandogli il concerto inaugurale e chiedendogli di stare con noi anche per quello immediatamente successivo. Nei prossimi anni contiamo di ripetere questa formula più spesso, chiamando un certo numero di direttori per due settimane consecutive, in modo da consolidare un'esperienza e rendere più profondo e consapevole il rapporto, anziché frammentare la nostra attività in un carosello di nomi sempre diversi.
Torna Lü Jia, che l'anno scorso ha diretto i nostri musicisti ad Assisi, in un concerto di Natale particolarmente intenso e significativo. Torna, in un programma di grande impegno, George Pehlivanian, una presenza estrosa e di simpatia travolgente in più di un'occasione durante lo scorso anno. Tornano tre italiani: Michele Carulli, che resta uno dei nostri anche dopo aver lasciato il suo posto di primo clarinetto per la direzione d'orchestra, Emilio Pomarico, ormai un nome solidamente affermato, e Gianandrea Noseda, che sta decollando rapidamente verso una carriera brillantissima. E tornano direttori di grande prestigio internazionale come Peter Schneider, Lawrence Foster, David Shallon.
Tornano i due grandi maestri che hanno riflesso la loro gloria già sui primissimi passi dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, nel 1994: Georges Prêtre, in un programma fra i più adatti a far risplendere la sua magia di virtuoso e di mago del colore orchestrale, e Giuseppe Sinopoli, che è da sempre il principale mediatore delle nostre ricognizioni del grande decadentismo mitteleuropeo, e che bilancia i tanti Mahler degli scorsi anni con uno Strauss fra i più fascinosi, con quel *Rosenkavalier* che riapre la grande tradizione RAI delle opere in forma di concerto, in ideale collegamento con la *Donna senz'ombra* di pochi anni fa.
Fra i nuovi incontri, c'è quello, seppure isolato e fuori abbonamento, con Valerij Gergiev, per il *Requiem* di Verdi: ripetizione del concerto che il 27 gennaio aprirà ufficialmente a Parma le celebrazioni del centenario della morte del nostro maggior compositore. Un compito di alto valore istituzionale e morale, e un motivo di grande orgoglio per l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI: abbiamo voluto che anche al pubblico di Torino giungesse il segno di questo momento così importante nella storia della sua orchestra.
Nella stagione vera e propria, il debutto di un giovanissimo, Kristjan Järvi, figlio e fratello d'arte, ribadisce come l'OSN, la più giovane fra le grandi orchestre italiane, intenda fare al più presto amicizia con i direttori che saranno i suoi compagni di strada nei prossimi decenni. Mentre l'incontro con Peter Erckens testimonia, complice l'anno bachiano che si concluderà idealmente in clima natalizio, lo spazio sempre più ampio che sia nella stagione sinfonica sia negli incontri di *Domenica Musica* intendiamo riservare al Barocco, in quanto momento centrale nella formazione della civiltà strumentale moderna.
Eliahu Inbal, direttore onorario e Jeffrey Tate, primo direttore ospite, sono un segno autorevole e prezioso di continuità e una garanzia di prestigio assoluto. Ma

STAGIONE DI CONCERTI 2000-2001
ABBONAMENTI

In vendita presso il Palazzo della Radio, via Verdi 31, dal martedì al venerdì con orario continuato 10-18, tel. 011 810.49.61/46.53.

Turno rosso	27 concerti (ore 20.30)
Turno blu	27 concerti (ore 21)
Serie gialla	16 concerti
Serie argento	22 concerti
Serie verde	15 concerti

CONFERMA ABBONAMENTI da lunedì 4 a martedì 19 settembre, sabati e domeniche esclusi

CAMBIO POSTO, SETTORE O TURNO giovedì 21, venerdì 22 e sabato 23 settembre

NUOVI ABBONAMENTI da mercoledì 27 settembre a lunedì 9 ottobre (sabati e domeniche compresi)

NOVITÀ ABBONAMENTO "GIOVANI"
A PARTIRE DA QUESTA STAGIONE POSSONO USUFRUIRE DELL'ABBONAMENTO RIDOTTO TUTTI I GIOVANI NATI NEL 1971 E ANNI SUCCESSIVI

anche lo strumento privilegiato di una politica dei programmi. Fra i molti concerti di Inbal spicca una monografia difficile e imponente come *Turangalîla* di Olivier Messiaen: ma *Settima* e *Nona* di Bruckner (quest'ultima completata con il *Te Deum*, secondo l'auspicio del musicista) riprendono un tema da lui da tempo affrontato nelle nostre stagioni, così come nella loro varietà tutti i suoi programmi configurano un dialogo di ampio respiro con il pubblico e con l'orchestra. Il consueto appuntamento sinfonico-corale con Tate ci propone un momento fra i più nobili della cultura romantica, con l'incontro al vertice Goethe-Schumann per le *Scene dal Faust*. Gli altri due concerti (da quest'anno aumenta il numero delle settimane che Tate ci dedica) configurano un piccolo Elgar-festival alternato a proposte pure di grande suggestione.
Tanti solisti, anche quest'anno: cantanti e strumentisti fra i più celebri, anche qui bilanciando gloria e giovinezza. Ma con autentica gioia l'OSN continua a schierare accanto alle stelle internazionali i suoi solisti, quest'anno in buon numero e in occasioni di grande impegno. È un modo per ricordare chi siamo, ma anche per ribadire (e in Italia forse ce n'è ancora bisogno) che suonare in orchestra non comporta rinuncia alla qualità.
Ma al centro di tutto, la musica: repertorio, certo; ma anche novità, con due prime assolute che rappresentano il primo frutto di una ripresa delle commissioni destinata a proseguire nei prossimi anni con regolarità, e che riportano nei nostri cartelloni i nomi di Franco Donatoni (anche qui con un'implicazione bachiana) e di Azio Corghi, in uno dei suoi folgoranti incontri con la grande letteratura. Poi il *Peer Gynt* di Grieg, riproposto nella sua interezza; le ripetute rivisitazioni del Romanticismo; il Novecento storico; il Settecento di Haydn e Mozart; Mahler, nostro compagno di strada da sempre; e anche qualche accostamento forse non del tutto inutile, come quello fra Rossini, Paganini e Beethoven. Un arco di tre secoli, spaziando un po' in tutte le grandi regioni della musica: cioè, ancora una volta, raccontando con i suoni una bella fetta della storia d'Europa, cui non fa certo eccezione la piccola gita di là dall'Atlantico, nel rarefatto New England di Ives.

Rai Orchestra Sinfonica Nazionale

APPUNTAMENTI SETTEMBRE

ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI

MERCOLEDÌ 6 - STRESA, SETTIMANE MUSICALI
Gianandrea Noseda *direttore*
Solisti del Teatro Marinskij di San Pietroburgo
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*
Musiche di Dvořák, Stravinskij

GIOVEDÌ 7 - TORINO, SETTEMBRE MUSICA 2000
Gianandrea Noseda *direttore*
Solisti del Teatro Marinskij di San Pietroburgo
Coro del Teatro Regio di Torino
Bruno Casoni *maestro del coro*
Musiche di Stravinskij

SABATO 16 - BOLOGNA
PIAZZA SANTO STEFANO
52° PRIX ITALIA
Luciano Berio *direttore*
Christian Lindbergh *trombone*
Musiche di Berio

VENERDÌ 22 - TORINO, SETTEMBRE MUSICA
CONCERTO PER I 75 ANNI DI LUCIANO BERIO
Luciano Berio *direttore*
Christian Lindbergh *trombone*
Neue Vocalsolisten
Musiche di Berio

Il 29 ottobre del 1999 Luciano Berio ha ottenuto la *Laurea Honoris Causa* dall'Università degli Studi di Torino. Questa che pubblichiamo è la sua *Lectio Magistralis* tratta da "l'Ateneo", anno XVI n. 6, novembre/dicembre 1999. La *Laudatio*, pronunciata dal professor Paolo Gallarati e pubblicata nello stesso notiziario, farà parte del volume *Sequenze per Luciano Berio*, dedicato ai 75 anni del maestro, promosso dalla fondazione «Umberto Micheli» di Milano ed edito da Ricordi.

Elogio della complementarità

di Luciano Berio

Sono molto grato per l'onore che mi viene fatto in questa Università che, per molte ragioni, ammiro e in questa città che amo da sempre. E sono molto grato a Paolo Gallarati per la sua *laudatio*. Sarebbe ovvio, a questo punto, che io vi parlassi di me e cercassi di darvi un'ulteriore conferma dei miei meriti. Ma non lo farò, non solo perché non ne vedo la necessità ma, soprattutto, perché non ne sono capace. Ho sempre provato un certo malessere quando un autore esordisce dicendo che il senso del suo percorso creativo è caratterizzato da questo e da quello, cosa che invece lo scienziato può e deve fare parlando delle sue ricerche. Sono profondamente convinto che il modo migliore di parlare di se stessi è parlare degli altri. Non solo: direi anche che quanto più siamo consapevoli degli altri tanto più significativo diventa il discorso su un sottaciuto e implicito percorso creativo.

La lettura di una poesia non è la descrizione e l'analisi della poesia stessa. La descrizione di un paesaggio non è l'analisi delle cose che contribuiscono a farlo così com'è, per noi, in un dato momento del giorno, della notte e della nostra vita. Invece, nella musica e, più precisamente, nell'esecuzione musicale, l'esperienza e l'analisi di un fatto musicale, la descrizione e l'analisi si identificano e coincidono: sono, cioè, complementari. Si potrà osservare che tutto questo è ovvio, perché la complementarità è dappertutto – in quello che vediamo, ascoltiamo, pensiamo e cerchiamo – perché le cose non sono mai sole. Ma ci sono tante maniere diverse di descriverle e analizzare le cose (e di eseguire la musica), giustamente condizionate dall'ampiezza e dalla profondità del nostro coinvolgimento o dalla nostra indifferenza. È comunque certo che c'è sempre un rapporto di attiva complementarità fra noi e la musica descritta e analizzata, cioè eseguita.
La complementarità implica diversità e distanza fra gli elementi che la costituiscono e che le conferiscono una ragione di essere. Si sarebbe tentati di pensare alla complementarità come a una versione utilitaristica della dialettica o, addirittura, come a una metafora della democrazia ma, francamente, non saprei proprio come gestire, in musica (per la sua natura intransitiva e non bisognosa di complementi) una speculazione dialettica o la diversità di una sovranità popolare democraticamente costituita.
La vastità strutturale e il pluritematismo delle forme classiche (di Mozart e Beethoven, per esempio) implicava necessariamente una complementarità, anche se le diversità strutturali e tematiche erano protette da una profonda omogeneità linguistica. Nel corso dell'Ottocento i linguaggi musicali si sono diversificati e, assieme a tante altre cose, si sono anche divaricati. La complementarità acquista un senso nuovo, dove la diversità dei rapporti con la storia e la società, dove le diverse radici culturali, le diverse poetiche e, anche, la consapevolezza ideologica delle diversità stilistiche, entrano in conflitto fra loro. Ma su geografie e su scale di valori più diversificate di prima se non addirittura incompatibili: Wagner e Verdi sono sincronicamente diversi e diventano complementari a condizione di porli in una visione più globalizzante e, direi, più universale, dei rapporti culturali espressi e sublimati dal teatro musicale creato da quei due grandi protagonisti. Sono diversi e complementari anche Mahler e Strauss, Debussy e Musorgskij, il materiale popolare e le radici classiche di Bartók e, come tutti sanno, malgrado la strumentalizzazione ideologica che ne ha spesso alterato i connotati musicali, Schoenberg e Stravinskij. Con loro la complementarità sembra acquistare dimensioni di straordinaria vastità e conflittualità non solo musicale ma anche etica. Con Schoenberg e Stravinskij si fa anche strada un nuovo tipo di diversità, di separazione, di inevitabile complementarità: quella fra un'opera musicale alla quale si deve e si vuole pensare e quella di un'opera che si vuole soprattutto ascoltare.
Nel Novecento le diversità e le complementarità si sono frantumate in mille modi e le ritroviamo ogni tanto in singole opere. *Agon* di Stravinskij è, in questo senso, esemplare: è una partitura che compie un vero e proprio viaggio nella storia della musica, da una fanfara in do maggiore a episodi seriali di notevole complessità. Io stesso ho lavorato molto sulla possibilità di sviluppare una unità, credo, spero, assai profonda, fra materiali molto distanti e apparentemente incompatibili, come in *Sinfonia* (attraversata dalla presenza saltuaria di Gustav Mahler in un percorso armonico aperto e indifferente allo stesso Mahler) e in *Coro* (dove diversi modi e tecniche della musica

Luciano Berio

di tradizione orale – le eterofonie Banda Linda del Centro Africa, per esempio – assimilano melodie di altre culture).

Vi dicevo all'inizio che ho difficoltà a raccontarvi il senso di quello che faccio. Se questo fosse un seminario rivolto a musicisti, e non una bellissima (per me) e celebrativa occasione accademica, vi racconterei come e perché ho fatto questo o quello. Ma siccome credo, come vi dicevo all'inizio, che il miglior modo di parlare di se stessi è parlare degli altri, vorrei portare brevemente la vostra attenzione su qualcosa di straordinario che ha anticipato quanto vi ho detto finora... Penso al *Don Giovanni* di Mozart.

Siamo soliti costruire nella nostra mente l'immagine di una esecuzione ideale – per noi la migliore – di tante opere create in questi ultimi tre secoli. Ebbene, col *Don Giovanni*, almeno per quanto mi riguarda, questo non avviene, perché non credo che per esso valgano i criteri dell'autenticità e di una maggiore o minore fedeltà all'originale. Nel *Don Giovanni* si sono accumulate innumerevoli esperienze interpretative e quello che oggi conosciamo è un *Don Giovanni* senz'altro diverso, più ricco e complesso di quello di 212 anni fa. Oggi ogni esecuzione di *Don Giovanni* è un po' come una prima esecuzione. Sono dunque portato a interrogarmi soprattutto sull'esecuzione del momento, l'ultima esecuzione alla quale mi è dato di assistere, così come si può essere attratti a voler conoscere gli ultimi tentativi di sciogliere un antico e meraviglioso enigma. I tentativi precedenti non mi interessano granché e tendo addirittura a dimenticarli, anche quando hanno contribuito ad aumentare, in un modo o nell'altro, la portata delle domande e delle risposte che il *Don Giovanni* inevitabilmente suscita. Ricordo ancora la voce di Massimo Mila quando, saggiamente, predicava che la grandezza del *Don Giovanni* risiede nella miracolosa coesistenza di comico e tragico. Lasciatevi sfuggire la misura sovrumana del dramma, diceva, e non avete capito niente. Ma lasciatevi sfuggire la comicità della sua natura formale e non avete capito niente lo stesso.

Penso che il *Don Giovanni* sia un'opera misteriosa non solo perché è un dramma giocoso animato da un odio amoroso, da una gioia funerea, da una luce oscura o da una tedesca italianità, come forse avrebbe detto T. W. Adorno fra le cui agili dita mentali Mozart è scivolato via come fosse acqua. Il *Don Giovanni* è misterioso perché continua a sollevare quesiti sempre aperti ai quali la storia dell'opera, la filologia, la morale e gli *Erlebnisse* mozartiani non riescono a dare una risposta esauriente anche quando vengano usati strumenti di pensiero appropriati e acuti, perché il *Don Giovanni* non si può interrogare su prospettive lineari.

La realtà del *Don Giovanni* è strutturalmente doppia, tripla, quadrupla e così via. È, insomma, il trionfo al suo interno delle diversità, e quindi, della complementarità..

Le grandi opere musicali, come i grandi libri, parlano fra loro attraverso un intenso e spesso conflittuale dialogo [...]. Ma si tratta, sempre, di un dialogo vasto, mobile e, soprattutto, profondamente ironico, la cui conclamata "naturalezza" diventa spesso strumento di incredulità – e quindi di trascendenza – nei confronti di una narrazione dove singolarità e pluralità tendono a coincidere e a diventare una cosa sola con una musica che ci spiega implacabilmente tutti i "come" ma non i "perché".

Con Mozart e in particolare col Mozart del *Don Giovanni* lo sviluppo, la struttura e il pluralismo tematico della forma sonata entrano nel teatro. E naturalmente la fanno da padroni e i fatti musicali diventano i veri conduttori, i veri registi della vicenda. Vorrei concludere ricordandovi che col *Don Giovanni* l'opera sembra prepararsi a diventare azione musicale dove il rapporto fra il testo e la musica, fra una virtuale narratività musicale e le diverse forme di narratività dell'azione scenica, si aprirà a nuove prospettive, e nel suo interno, a nuove forme di complementarità. E questo è sempre stato ed è ancora uno dei motivi centrali del mio lavoro. Grazie.

Luigi Nono

Errore e trasgressione secondo Nono

Dieci anni fa, al Lingotto, la De Sono annunciava al pubblico, nelle parole di Francesca Camerana, «un omaggio alla musica di Luigi Nono, alla sua continua ed estenuante ricerca del nuovo e del possibile... per guardare con rinnovata attenzione alle radici della musica d'oggi». Le stesse intenzioni hanno dato origine al programma che verrà eseguito dalla Mahler Chamber Orchestra diretta da Claudio Abbado in occasione dell'appuntamento di lunedì 18 settembre per il festival *Settembre Musica*. Allora, del *Prometeo, tragedia dell'ascolto* di Nono si era ascoltata la *Parte 7*, chiamata *Tre Voci B, Il Maestro del Gioco X/XI/XII*, per coro a cappella e *live electronic*; questa volta, sempre della stessa opera, è in programma la *Suite per soli, voci recitanti, orchestra e live electronic*.

Ma di quale "possibile" parla Nono? È lui stesso che ci guida, citando Musil: «Se il senso della realtà esiste... allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità»; «È la realtà che suscita la possibilità... tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità che si ripetono, finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale di più che una immaginaria. È lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità e le suscita». «Per me – specifica Nono – questo "qualcuno" è l'ampliamento fantastico possibile per lo studio sperimentale necessario e paziente a Freiburg...» (*Voci Enigmatiche*, De Sono, 1990).

Nel *live electronic* dell'Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung diretto da André Richard, Nono riconosce quindi la "realtà del possibile", attraverso lo studio "necessario e paziente", attraverso l'errore «...perché l'errore infrange le regole. È trasgressione... È ciò che spinge verso altri spazi...».

Il ricordo di André Richard non fa che confermare questa prospettiva: «Qualche anno fa abbiamo penetrato – forse sarebbe meglio dire che abbiamo infranto – l'universo musicale di Nono... il giorno del nostro primo incontro con Nono per una prova con il *live electronic*, il nostro intervento venne presto interrotto... perché Nono potesse ascoltare ciò che si aspettava, fu necessario percorrere ancora molta strada... Ogni volta che affrontiamo la sua musica, dobbiamo ricominciare a lavorare sull'ascolto specifico di Nono e superare numerosi ostacoli costituiti dai residui della vita musicale tradizionale. Grazie a queste esigenze, ci viene offerta la possibilità di raggiungere un'emozione nuova e vera». *(s.n.)*

Claudio Abbado

Valerij Gergiev

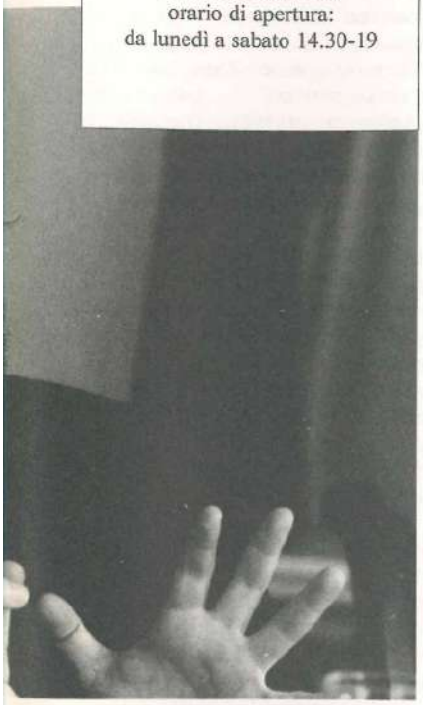
Gergiev, zar e globe

Valerij il giramondo in nome della musica è il titolo dell'articolo di "Repubblica" che annunciava l'arrivo a Stresa del maestro Gergiev lo scorso agosto. E prosegue spiegando «Che un direttore d'orchestra di fama viva un'esistenza da *globetrotter* non è strano, ma il caso di Gergiev ha contorni davvero inusuali. Basti ricordare alcuni dei suoi incarichi stabili: la responsabilità del Teatro Marinskij e del Festival delle Notti Bianche, il ruolo di principale direttore ospite al Metropolitan di New York, i festival da lui creati a Rotterdam, in Finlandia, in Israele...» (luglio 1999).

Sembra infaticabile, Gergiev, e la sua vita frenetica unita alla qualità dei risultati raggiunti contribuiscono a creare già un che di mitologico intorno alla sua figura. Francesco M. Colombo sul "Corriere" parla dello «...Zar intoccabile del Teatro Marinskij di San Pietroburgo e il più internazionale dei maestri: non solo trionfa dovunque si esibisca, ma porta i suoi pietroburghesi complessi dal Manzanarre al Reno, quasi moltiplicandoli e moltiplicandosi» (luglio 1999). John Adamson del "Financial Times" lo racconta così: «Carismatico, intelligente, soltanto ancora a metà dei suoi quarant'anni, Covent Garden, Salisburgo, Vienna, Berlino e La Scala fanno a gara per ottenere il suo tempo. Come un membro dei Wiener ha recentemente affermato: "Ha quelle caratteristiche da star che noi non incontrava-

ABBONAMENTI E BIGLIETTERIA

Nuovi abbonamenti in vendita dal 4 al 20 settembre 2000
Biglietti per i singoli concerti in vendita dal 25 settembre al 3 ottobre presso la biglietteria del Lingotto, via Nizza 280/41, tel. 011 66.40.452/8
orario di apertura: da lunedì a sabato 14.30-19



trotter

mo dai tempi di Karajan". Il suo repertorio ruota intorno alla musica russa, ma i due poli a cui tende sono la musica tedesca a cavallo tra Ottocento e Novecento e la musica francese. Il rapporto con l'orchestra del Kirov è quasi simbiotico, al punto che ogni gesto del maestro trova una corrispondenza nell'equilibrio tra le varie sezioni e nella varietà della dinamica. E anche il continuo viaggiare è una vocazione: "Penso che sia importante che i musicisti vadano a fare musica nei luoghi più remoti. Non importa quanto lontano, non si può mai sapere quando uno dei quattordicenni presenti in sala scoprirà il suo talento, e diventerà – chi lo sa? – il prossimo Prokof'ev"». (giugno 2000)

I CONCERTI DEL LINGOTTO

3 ottobre 2000 - 29 giugno 2001
Auditorium «G. Agnelli» ore 20.30

MARTEDÌ 3 OTTOBRE
Orchestra e Coro dell'Opera Kirov
Valerij Gergiev *direttore*

Prokof'ev *Cantata per il XX anniversario della Rivoluzione d'Ottobre* per due cori e orchestra op. 74
Čaikovskij Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

LUNEDÌ 27 NOVEMBRE
Camerata Academica Salzburg
Zoltán Kocsis *direttore e pianoforte*

Bartók Divertimento per orchestra d'archi
Mozart Concerto n. 21 in do maggiore per pianoforte e orchestra K. 467
Sinfonia n. 41 in do maggiore K. 551 *(Jupiter)*

LUNEDÌ 4 DICEMBRE
Junge Deutsche Philharmonie
Rudolf Barschai *direttore*
Thomas Demenga *violoncello*

Wagner *Ouverture da Tannhäuser*
Haydn Concerto n. 1 in do maggiore per violoncello e orchestra Hob. VIIb n. 1
Brahms Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

MARTEDÌ 6 FEBBRAIO
Göteborgs Symfoniker
Neeme Järvi *direttore*
Karl-Magnus Fredriksson *baritono*

Britten *Four Sea Interludes* e *Passacaglia* da *Peter Grimes* op. 33 a-b
Mahler *Lieder eines fahrenden Gesellen* per voce e orchestra
Šostakovič Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

LUNEDÌ 5 MARZO
Scottish Chamber Orchestra
Emmanuel Krivine *direttore*
Maria João Pires *pianoforte*

Wagner *Siegfried-Idyll* per piccola orchestra
Chopin Concerto n. 2 in fa minore per pianoforte e orchestra op. 21
Haydn Sinfonia in re maggiore Hob. I n. 104 *(London)*

DOMENICA 8 APRILE
Gustav Mahler Jugendorchester
Mariss Jansons *direttore*

Brahms Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98
Musorgskij *Quadri da un'esposizione*, trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

LUNEDÌ 28 MAGGIO
New London Consort
Philip Pickett *direttore*

Orpheus in Albion: il teatro musicale inglese 1670-1770
Musiche di Locke, G.B. Draghi, Blow, Purcell, Haendel, Linley jr.

VENERDÌ 29 GIUGNO
Münchner Philharmoniker
James Levine *direttore*

Weber *Oberon*, ouverture
Berg *Drei Orchesterstücke* op. 6
R.Strauss *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, poema sinfonico op. 28
Beethoven Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *(Eroica)*

Shakespeare all'opera

di Marco Emanuele

Il melodramma è un genere ibrido che applica a spron battuto la pratica della trascodificazione, il passaggio traumatico o disinvolto da un sistema letterario o teatrale a un altro sistema, letterario-teatrale-musicale. Istituto ambiguo, ha sempre istigato incursioni spericolate attraverso i generi, contaminandoli e risultandone contaminato. Questa frenesia combinatoria ha fatto sì che l'opera – come oggi il cinema – potesse funzionare da centro di smistamento dell'immaginario, deposito di memoria culturale e veicolo di diffusione di esperienze lontane o poco conosciute al pubblico.

Per uno scomodo critico statunitense, fiero avversario della "scuola del risentimento" (neomarxismo, femminismo, multiculturalismo), un canone estetico di opere letterarie eccellenti, immortali, esiste, ed è il Canone Occidentale. Al centro, ben saldo sul trono, c'è Shakespeare (poco più sotto c'è Dante): a parte l'impiego di risorse linguistiche inimitabili, è la scultura del carattere dei personaggi a segnare la massima originalità del drammaturgo. Ne derivano ansia e necessità di confrontarsi col modello da parte di tutti gli scrittori e i poeti successivi, compreso Freud, costretto a rendersi conto che «Shakespeare aveva inventato la psicanalisi inventando la psiche».

Figuriamoci allora cosa può accadere nel mondo proteiforme del melodramma, nei casi in cui la miccia della drammaturgia viene accesa da Shakespeare. Numerosissimi gli incontri, più di duecento i libretti a partire dall'ultima metà del Settecento (ma *Rosalinda* di Veracini su libretto di Rolli, da *As You Like It*, è del 1744), con prevalenza di esempi novecenteschi (citiamo alla rinfusa: *Sir John in Love* di Vaughan Williams, 1929; *Re Lear* di Frazzi, 1939 e *Lear* di Reimann, 1978; *La princesse de Milan* di Michael Nyman, da *The Tempest*, 1991; *Antony and Cleopatra* di Barber su libretto di Franco Zeffirelli, 1966; *Love's Labour's Lost* di Nikolas Nabokov su libretto di Auden e Kallmann, 1973; un capolavoro di Britten, *A Midsummer Night's Dream*; un robusto *Riccardo III* di Testi, 1987). C'è di tutto, dal belcanto (in una recita di *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, a Lisbona, non solo Romeo ma anche Giulietta era un castrato) alla musica seriale, al *musical* americano (*Kiss Me Kate* di Cole Porter, da *The Taming of the Shrew*). Ci sono libretti infedeli, altri che seguono quasi alla lettera i drammi originali, altri che da quelli prendono spunto per costruire prolungamenti, variazioni che coinvolgono la memoria letteraria del pubblico: dal *Songe d'une nuit d'été* di Thomas (1850), in cui compaiono Falstaff, la regina Elisabetta e lo stesso Shakespeare, a *Sly* di Wolf-Ferrari (1927), il cui intreccio prende libero avvio dal prologo di *The Taming of the Shrew*, a *Hamletmaschine* di Rihm (1987), che conta fra i personaggi Amleto, Ofelia, Marx, Lenin e Mao, a *Un re in ascolto* di Berio (libretto di Calvino, 1984), riflessione sul teatro e sull'agonia dell'arte filtrata dal ricordo di *The Tempest* nella versione di un *Singspiel* del 1791.

Come orientarsi? Berlioz gridava allo scandalo, dopo aver assistito al successo de *I Capuleti e Montecchi* di Bellini: «Disgustoso, ridicolo, impotente; quel piccolo idiota naturalmente non ha avuto paura che lo spirito di Shakespeare potesse venire a perseguitarlo». Naturalmente non è mai utile arrabbiarsi per i tradimenti. Proviamo ad assumere la prospettiva della letteratura comparata, degli studi sulla traduzione letteraria: come per traduzioni offerte in epoche e contesti differenti, anche per le riscritture operistiche parlare di fedeltà e infedeltà non costituisce un criterio sufficiente per illuminare le prospettive culturali da cui sono scaturite e l'orizzonte d'attesa cui si rivolgono. Nel caso dei libretti italiani dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, Shakespeare, assente dai palcoscenici come dal mercato editoriale, non era la fonte diretta, costituita invece dai drammi che Jean-François Ducis aveva imbastito a partire da *Hamlet* (1769): *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear*, *Macbeth*, *Othello*, sono riscritture che accomodavano gli originali a misure classiche, eliminando le "selvagge irregolarità" con modifiche nell'intreccio e nel disegno dei caratteri, e circolavano in traduzione nei teatri italiani. Si spiega così il fiorire di opere e balletti su soggetti "shakespeariani": *Amleto* di Andreozzi (1792), *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (1796), le opere di Vaccaj e di Bellini sullo stesso soggetto (libretto di Romani), l'*Otello* rossiniano.

Una direzione di indagine è quella di valutare la forza modellizzante di una riscrittura, il peso che acquista nella cultura d'arrivo rispetto ai generi e ai temi appartenenti a essa. Sotto tale aspetto, l'opera shakespeariana di maggior impatto per la cultura italiana è stata *Macbeth* di Verdi (1847): stimolò un interesse per Shakespeare che il dibattito sul romanticismo di vent'anni prima (col Manzoni della *Lettre à M. C**** in testa) non era riuscito a suscitare. Dopo la rappresentazione fiorentina questo e altri drammi cominciarono a essere recitati in forme vicine agli originali, e l'opera verdiana contribuì ad abituare il pubblico italiano alle "stravaganze" di Shakespeare. Il primo incontro fra Verdi e l'autore che ha idealmente guidato tutta la sua produzione, è anche la prima opera italiana a rifarsi direttamente al testo del drammaturgo, al punto che l'aspirazione a tradurre in musica le tecniche del teatro di parola spinge il compositore a soluzioni sperimentali (il duetto dell'atto I e la scena del sonnambulismo, una specie di monologo interiore in musica). Dopo aver lungamente meditato sul progetto del *Re Lear*, Verdi ritrova Shakespeare per le ultime opere, *Otello* e *Falstaff*. I libretti di Boito, annoverati fra le migliori trascodificazioni operistiche mai elaborate (*Falstaff* è un caso unico di libretto superiore al modello, che sintetizza e contamina con altra fonte shakespeariana), sono preceduti dall'audace esperimento di *Amleto*, scritto per Franco Faccio (1865), in cui

Boito cerca di riprodurre la complessità dell'originale senza adeguarsi agli stereotipi del codice operistico. Come sempre, segue due indirizzi: compressione, per isolare i momenti salienti del dramma, ed espansione, per amplificare i punti in cui la drammaturgia musicale offre risorse alternative al teatro parlato: la vasta scena introduttiva della festa, costruita con una specie di montaggio alternato, a piani paralleli; la scena del teatro nel teatro, dove si sovrappongono inquadrature di sfondo e primi piani improvvisi.

Le riscritture operistiche di Shakespeare seguono quindi due percorsi. Prima della metà dell'Ottocento, il modello (conosciuto indirettamente, non solo in Italia) è calato a forza nelle dinamiche convenzionali dell'opera (l'*Amleto* di Andreozzi termina con il protagonista che canta un rondò sul corpo della madre morta). Nel secondo Ottocento, anche grazie all'incontro diretto con gli originali, è il melodramma che si piega ad assumere le loro molteplici suggestioni, in gara con le possibilità del dramma parlato: è la linea dei libretti di Boito e di alcune opere del Novecento, che impiegano le tecniche più disparate ed eclettiche nella resa del modello. È però necessario ricordare che opere di successo, rimaste a lungo in repertorio, hanno scelto una terza via, quella del compromesso intelligente fra convenzione e rispetto della fonte. L'*Hamlet* di Thomas (libretto di Barbier e Carré, quelli di *Roméo et Juliette* di Gounod) segue di pochi anni l'esperimento di Boito e Faccio, ma si basa sulla riscrittura di Alexandre Dumas padre e Paul Maurice. La suddivisione delle scene, l'individuazione dei momenti salienti sembra simile a quella di Boito, ma in luogo del montaggio parallelo, della convergenza simultanea di piani narrativi differenti, si sceglie la strada della successione ordinata di numeri chiusi, alcuni di grande effetto (la follia di Ophélie, che occupa quasi tutto il IV atto, dopo l'intermezzo danzato).

Delle tre versioni del finale, ricordiamo quella in cui Hamlet e Ophélie sopravvivono, e arriva lo spettro del padre, in barba a Berlioz, a benedire la loro unione.

TEATRO REGIO TORINO
Stagione d'Opera 2000-2001

16 OTTOBRE-16 NOVEMBRE 2000
SLY
di **Ermanno Wolf-Ferrari**

1-31 DICEMBRE 2000
IL BARBIERE DI SIVIGLIA
di **Gioachino Rossini**

20 DICEMBRE 2000-7 GENNAIO 2001
EXCELSIOR
di **Romualdo Marenco**
CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA

23 GENNAIO-4 FEBBRAIO 2001
HAMLET
di **Ambroise Thomas**

20 FEBBRAIO-4 MARZO 2001
FALSTAFF
di **Giuseppe Verdi**

13-18 MARZO 2001
JOHANNES-PASSION
di **Johann Sebastian Bach**
ACADEMIA MONTIS REGALIS

10-29 APRILE 2001
LOHENGRIN
di **Richard Wagner**

8-19 MAGGIO 2001
LA TRAVIATA
di **Giuseppe Verdi**

29 MAGGIO-10 GIUGNO 2001
DER ZWERG (*Il nano*)
di **Alexander Zemlinsky**
PAGLIACCI
di **Ruggero Leoncavallo**

15-17 GIUGNO 2001
DAS RHEINGOLD (*L'oro del Reno*)
di **Richard Wagner**

3-15 LUGLIO 2001
KISS ME, KATE
di **Cole Porter**

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO DI TORINO

ABBONAMENTI

RINNOVO ABBONAMENTI TURNI SPECIALI
dal 12 al 16 settembre

VENDITA NUOVI ABBONAMENTI TURNI ORDINARI
dal 29 settembre al 4 ottobre

VENDITA NUOVI ABBONAMENTI TURNI SPECIALI
PER ASSOCIAZIONI E CIRCOLI
dal 21 al 23 settembre

VENDITA NUOVI ABBONAMENTI TURNI SPECIALI
E ABBONAMENTO OPERA SHAKESPEARE
dal 29 settembre al 4 ottobre

Biglietteria del Teatro Regio
piazza Castello, 215

George Balanchine

L'uomo che faceva volare

di Elisa Vaccarino

Con il privilegio, a *Torino Danza 2000*, di assistere a quello che si può senz'altro definire un festival nel nome di George Balanchine, e di fronte ad alcuni dei suoi titoli capitali come *Apollo* e *Agon*, si gustano particolarmente i suoi stessi consigli per insegnarci "la maniera di apprezzare un balletto", un'arte anche questa, quasi come quella di farli i balletti, ma meno praticata della seconda, credo, almeno in Italia. Cosa scriveva dunque Balanchine nel suo *Great Ballets* degli anni Cinquanta? La prima riflessione che colpisce, perché più che mai attuale, è l'invito, per non cadere vittime dei propri pregiudizi, a dimenticare: «Più avanziamo in età e più abbiamo bisogno di dimenticare, per acquisire un sapere nuovo» in modo da «...non resistere a tutte le innovazioni che ci sono proposte per timore di allontanarci da ciò che abbiamo imparato ad amare da giovani». È quasi un invito dal sottotesto psicanalitico, che si rivolge alla struttura della personalità dello spettatore, chiedendogli di rinunciare alla conservazione, aprendosi al rischio dell'ignoto. Nulla di più opportuno, oggi, per incoraggiare il pubblico a sfidarsi e anche i teatri a osare l'uscita dalle proposte più scontate e abitudinarie.

Ma tornando alla danza, fermo restando che oggi ci è chiaro che può essere qualcosa di diverso per ogni autore, che cosa è per Balanchine? «È un complemento della musica, un'interpretazione data dal coreografo di ciò che ascolta e di ciò che sente». E precisa: «Il rapporto tra musica e danza non è letterale. Non si tratta affatto, per la danza, di seguire la musica nota per nota, misura per misura». Per chi segue abitualmente i cartelloni di balletto, è evidente che ancor oggi non tutti i coreografi fanno tesoro di questo aureo consiglio e non tutto il pubblico è preparato a mettere in gioco la sinestesia di occhi e orecchie, tenendone distinte ma unite, con rispetto all'autonomia delle arti in campo, le percezioni/impressioni sensoriali. Scrive Balanchine: «In molti casi, il balletto può insegnarci un modo nuovo di amare la musica» ed è vero, anzi più vero ancora per la musica contemporanea, a volte ostica e difficilmente decrittabile con i mezzi del solo udito, mentre, come dice "Mr B." «dal momento che l'occhio vi prende piacere, l'orecchio comincia ad ascoltare più attentamente». E ancora - pensiamo ad *Apollo* e ad *Agon* – nell'eterno confronto tra chi predilige la danza apollinea e quella dionisiaca, Balanchine fa notare che «...la danza non è né fredda né calda, ma alternativamente è tutt'e due, talvolta fresca e chiara come cristallo, talvolta splendente e bruciante come i diamanti». Paragoni sempre limpidi, che la dicono lunga sulla sua concezione, comunque luminosa e fluente, dell'arte di Tersicore. Ma come si valuta l'arte, invece, del singolo ballerino che vediamo sulla scena? Al di là delle prodezze tecniche, tutto sommato ormai comuni a molti, per un grande ballerino «...l'interpretazione deve riflettere e amplificare l'emozione che la coreografia e la musica implicano. Non si tratta di qualcuno di cui siamo innamorati o di cui ci piacerebbe innamorarci, ma certi aspetti della sua arte ci ricordano la felicità, la comprensione, la gioia, la tenerezza dell'amore». E aggiunge che il ballerino ideale «...non cerca di stupire con le sue doti dicendo: guardate, ciò che faccio adesso è formidabile. L'apparente assenza di sforzo, la discrezione restano d'obbligo. Con calma, senza sofferenza visibile, sembra conquistare lo spazio scenico, restando comunque fedele al tempo musicale». E dopo aver messo in guardia dagli stereotipi, circa i ruoli drammatici nei grandi balletti narrativi, come il *Lago dei cigni*, che può rinnovarsi a ogni interprete, senza mitizzare quella certa interpretazione e quel certo aspetto fisico (poco importa, per lui, se la tale o tal altra ballerina-cigno non somiglia alla divina Pavlova), si chiede chi siano gli spettatori della danza. C'è chi ci va per esibire i suoi abiti da sera e i suoi gioielli, c'è chi ci va per seguire ciò che va di moda o i divi del momento, e ci sono quelli che amano il balletto di per sé. Sono quelli che Balanchine preferisce perché «...sanno che il balletto è anzitutto un piacere». E come si fa a farlo diventare tale? «Bisogna esercitarsi a vedere» risponde. Vedere e non solo guardare. Dopo di che, pensando certo ai propri balletti concertanti prosegue: «Certi balletti non sono altro che sinfonie numerate: un passo a due o un balletto di danza pura hanno spesso bisogno di essere visti un gran numero di volte prima

anche i gatti

di provarne piacere» e «...siccome è difficile ascoltare la musica e guardare i danzatori allo stesso tempo, è bene procurarsi una registrazione della partitura, o suonarla da sé, prima di uscire per lo spettacolo». Non ci si stupisca del consiglio: Balanchine aveva studiato musica al Conservatorio di San Pietroburgo. E se poi c'è un libretto, aggiunge, «...leggetelo alla partenza e così, una volta a teatro, non starete tutto il tempo con il naso affondato nel programma alla ricerca di una spiegazione d'altro canto incompleta. E guarderete la scena». Ma i suggerimenti più preziosi, che valgono anche per tanti altri autori del Novecento, da Cunningham a Forsythe, vengono alla fine: «Molti di coloro che assistono al balletto – e non solo i neofiti – trovano che c'è qualcosa di sospetto nei lavori senza libretto, di danza pura e semplice. Suppongono che ci sia un significato nascosto che non arrivano a scoprire. Di fatto, cercano di apprezzare il balletto con l'intelletto. Credono ancora che il balletto sia un'arte simile al teatro, alla letteratura, al cinema. Non è così. Per amare il balletto, bisogna guardarlo, non è necessario pensarci. Se vi accontentate di pensare... passerete solo vicino a una visione che avrebbe potuto incantarvi». E poi: «Bisogna andare al balletto il più sovente possibile, sovente come si legge un libro, si va al cinema, a teatro, si guarda un quadro, si ascolta un concerto o un'opera... perché si può vivere senza l'arte, ma è una vita che non permette di diventare esseri più felici».

Torino Danza
XII FESTIVAL INTERNAZIONALE DI BALLETTO

Realizzato in coproduzione dalla Città di Torino e dal Teatro Regio con la collaborazione della Regione Piemonte

20 SETTEMBRE - 5 OTTOBRE 2000

MIAMI CITY BALLET
diretto da **Edward Villella**

TEATRO REGIO TORINO

VENERDÌ 22 SETTEMBRE ORE 20.30 - SABATO 23 SETTEMBRE ORE 21
SERENADE - RUBIES - STARS AND STRIPES
Coreografia di **George Balanchine**
Musiche di Cajkovskij, Stravinskij, Sousa

MERCOLEDÌ 27 SETTEMBRE ORE 20.30 - GIOVEDÌ 28 SETTEMBRE ORE 20.30
AGON, BUGAKU, WESTERN SIMPHONY
Coreografia di **George Balanchine**
Musiche di Stravinskij, Mayuzumi, Kay

SABATO 30 SETTEMBRE ORE 20.30 - DOMENICA 1 OTTOBRE ORE 15
THE FOUR TEMPERAMENTS
Coreografia di **George Balanchine**
Musiche di Hindemith, Stravinskij
NOUS SOMMES
Coreografia di **Jimmy Gamonet de Los Heros**
Musica di Marie-Joseph Canteloube
MAMBO NO. 2 A.M.
Coreografia di **Edward Villella**
Musica di Perez Prado

PICCOLO REGIO PUCCINI

DOMENICA 24 SETTEMBRE ORE 20.30
COMPAGNIE BEAU GESTE - DOMINIQUE BOIVIN
La Danse, une histoire à ma façon
Coreografia, concezione ed esecuzione di **Dominique Boivin**
(prima esecuzione italiana)

MARTEDÌ 26 SETTEMBRE ORE 20.30
TONI CANDELORO E IL BALLETTO DI PUGLIA
Tra gli Dei - I miti della coreografia del Novecento
Ideazione di **Toni Candeloro** *per Torino Danza 2000*

MARTEDÌ 3 OTTOBRE ORE 20.30
COMPAGNIE ACCRORAP
La danse des Dieux et des Hommes
Creazione per la Biennale Danza di Lyon 2000
(prima esecuzione italiana)

TEATRO CARIGNANO

MERCOLEDÌ 4 OTTOBRE ORE 20.30 - GIOVEDÌ 5 OTTOBRE ORE 20.30
LES BALLETS TROCKADERO DE MONTE CARLO
Go for Barocco - La morte del cigno
Star & Strips forever - Nozze di Raymonda

PAROLE E IMMAGINI
Intorno alla storia della danza
dal 20 settembre al 4 ottobre

Incontri e proiezioni video a cura di **Elisa Vaccarino** con la partecipazione di **Edward Villella, Jimmy Gamonet De Los Heros,** i **Maestri del Miami City Ballet, Toni Candeloro**. Conducono **Claudia Allasia, Alfio Agostini, Clive Barnes, Sergio Trombetta**

Piccolo Regio Puccini
INGRESSO LIBERO

MASTER CLASS
TECNICA E STILE BALANCHINE

A cura di **Edward Villella, Jimmy Gamonet De Los Heros, Eve Lawson**

Periodo: sabato 23, mercoledì 27, giovedì 28, sabato 30 settembre e domenica 1 ottobre
Le classi, riservate a ballerini professionisti e allievi dell'ultimo corso delle scuole di danza, si svolgeranno al mattino nella sala ballo del Teatro Regio

ISCRIZIONI FINO A ESAURIMENTO DEI POSTI DISPONIBILI

partecipanti alle classi **lire 180.000**
uditori **lire 60.000**

ISCRIZIONI E INFORMAZIONI
Servizio Attività Promozionali
tel. 011 88.15.210
fax 011 88.15.214,
lunedì ore 9-15,
da martedì a venerdì ore 9-12 e 15-17

relazioniesterne@teatroregio.torino.it
www.teatroregio.torino.it

I biglietti numerati per tutti gli spettacoli di **Torino Danza 2000** sono in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio da **mercoledì 6 settembre**.
Ingressi in vendita un'ora prima degli spettacoli.

INTERVISTA

Villella, grande ballerino per caso

di Sergio Trombetta

«Da ragazzo non avrei mai immaginato che sarei diventato ballerino. Accompagnavo mia sorella alla scuola di ballo: ho incominciato così». Quello che Edward Villella non aggiunge è che le lezioni di danza gliele hanno fatte prendere a forza perché, bambino agitato come era, disturbava troppo durante le lezioni della sorella.
Ma il vero battesimo del fuoco del grande danzatore e attuale direttore del Miami City Ballet è stato qualche anno dopo, alla School of American Ballet, con George Balanchine e Jerome Robbins, e poi al New York City Ballet: «Sono cresciuto in un'atmosfera neoclassica e ho avuto la fortuna di lavorare con due geni, per non parlare di Lincoln Kirstein e Igor Stravinskij. Un'epoca fenomenale. Fra gli anni Quaranta e Cinquanta Balanchine aveva ridefinito l'estetica del balletto classico. Era innovativo, inventivo, creativo. Era una fortuna lavorare con loro».

Edward Villella

Quando lei ha incominciato a ballare in America esisteva già una tradizione di danzatori di contemporaneo, ma non di classico, vero?

«Era molto inusuale per un americano essere un ballerino classico. Molto difficile».

Soprattutto per lei che arrivava da una famiglia italoamericana improntata a un certo machismo...

«Mio padre faceva il camionista e non aveva nulla a che vedere con l'arte. Tanto che mi fece smettere per quattro anni e mi mandò a studiare in una accademia militare. Sono laureato in scienze e trasporti marittimi. E mentre ero lì ho giocato a baseball e sono pure diventato campione di boxe. Tornato alla danza ero un ballerino classico che aveva un *background* sportivo. E questo mi è servito».

Decisamente un'altra immagine del ballerino classico rispetto a quella molto più ambigua che aveva imposto Nijinskij all'inizio del secolo.

«Ho portato una nuova immagine, certo, ma anche un nuovo stile. Balanchine e Robbins coreografavano per l'energia, la freschezza degli americani. Hanno infranto le regole dello stile classico ottocentesco, russo, imperiale. Lasciavano da parte l'aspetto narrativo del balletto per dare spazio alla musicalità della danza. Balanchine ha saputo attuare la stessa operazione realizzata da Stravinskij in musica».

Erano anni di grande creatività?

«Incredibili. Nel 1957, l'anno in cui entrai a fare parte del New York City Ballet, ci fu la prima di *Agon*. Un brano che ha cambiato dalle basi il mondo del balletto classico. *Agon* è stato un punto di non ritorno».

In Italia, per chi non ha avuto la fortuna di vederla danzare in palcoscenico, lei rimane soprattutto il grande interprete di *Tarantella*, un pezzo di bravura che si è visto molte volte in televisione nei programmi di danza. Ma ovviamente lei è stato uno degli interpreti di riferimento di Balanchine...

«Certo. Per esempio *Rubies*, la sezione centrale di *Jewels*, è stato uno splendido ruolo creato per me. Ma ho danzato con molto piacere anche *Il figliol prodigo*, così come *Apollo*. Per non parlare di *Bugaku* o di *Tarantella*, anche questi creati per me. Balanchine mi ha dato uno spettro amplissimo di stili e parti. Accanto a lui ho potuto sviluppare anche la mia intelligenza, oltre che i muscoli».

Un incidente le ha impedito purtroppo di continuare a ballare, ma questo ha fatto sì che lei diventasse il fondatore del Miami City Ballet. Che cosa l'ha convinta a fondare una compagnia?

«Quando ho smesso di ballare ho fatto un mucchio di altre cose: il produttore, il regista; ho scritto, coreografato, tenuto lezioni. Alla fine mi sono detto: dirigere una compagnia è la cosa che voglio fare. Non c'erano scuole o corsi che insegnassero a fare il direttore artistico. Ho incominciato con piccole compagnie in difficoltà. Le risollevavo, risolvevo i loro problemi. Risolvendo problemi si impara. Dopo cinque o sei anni avevo il *background* sufficiente per creare la mia compagnia. Sapevo come comportarmi con i danzatori, i musicisti, i tecnici, i sindacati, le pubbliche relazioni, il *marketing*. Tutto il *business*».

Perché proprio a Miami?

«Mi trovavo a Miami per tenere delle conferenze e un gruppo di persone è venuto da me a propormi di fondare una compagnia di danza lì. "Ci dia una mano" mi domandarono. Elaborai un piano pluriennale, tenendo conto del livello dei danzatori che potevamo avere e del pubblico che poteva essere molto più abituato al balletto classico ottocentesco».

La sua compagnia presenta al Regio un programma quasi tutto Balanchine; è lo specchio fedele del repertorio?

«Non proprio. La mia formula è questa: il 20% è repertorio classico, atto bianco del *Lago dei cigni*, *Raimonda divertissement* e altre cose del genere. Ma l'importante sin dall'inizio è stato far conoscere Balanchine nel resto dell'America e in Europa. Una compagnia neoclassica era abbastanza inusuale fuori da New York. Inoltre il New York City Ballet non fa molte tournée. Così mister Balanchine è il 30/40% del repertorio mentre il restante 30/40% è costituito da lavori nuovi».

In quest'ultima percentuale di novità c'è anche il suo *Mambo*, danzato sul musica di Perez Prado che vedremo al Regio?

«Sì, la mia intenzione era creare un balletto a serata intera sui grandi balli di sala del Novecento, il valzer, il *quick step*, il *fox strot* e il mambo. Ma sono molto impegnato: per ora ho avuto tempo soltanto di coreografare la sezione del mambo».

Convegno sulle biblioteche musicali a Cuneo e in Piemonte

Il 31 maggio e 1° giugno scorsi, in occasione dell'inaugurazione della sede rinnovata della Biblioteca del Conservatorio «Ghedini» si sono tenute a Cuneo due giornate di studio dedicate al tema delle biblioteche musicali in Piemonte. L'iniziativa ha rappresentato un'opportunità di incontro tra quanti operano nell'ambito della documentazione musicale, bibliotecari e ricercatori, e al tempo stesso ha offerto un'utile panoramica sui fondi musicali della regione, conservati, oltre che nelle biblioteche specialistiche (le quattro dei Conservatori di Torino, Alessandria, Cuneo e Novara, e la Civica Musicale «Andrea Della Corte» di Torino) anche in molte biblioteche generali, dalla Nazionale Universitaria di Torino alle varie Civiche, nonché in archivi di enti pubblici e privati. Un patrimonio noto forse solo in parte al grande pubblico, ma negli ultimi anni sempre meno misconosciuto e trascurato, grazie alle politiche regionali in materia, all'impegno mirato di direttori di biblioteca e bibliotecari, al lavoro dell'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, ma grazie anche alle nuove tecnologie informatiche, ormai largamente utilizzate in ambiti che vanno dalla catalogazione all'archiviazione digitale dei documenti. Citiamo a questo proposito l'intervento di Maria Letizia Sebastiani della Biblioteca Nazionale Universitaria, che oltre a ricapitolare la storia e la consistenza dei principali fondi musicali dell'istituto – *in primis* naturalmente i manoscritti vivaldiani delle Raccolte Foà e Foà-Giordano – e a dare notizia di alcuni recenti "ritrovamenti", ossia di fondi mai finora inventariati, ha illustrato appunto il progetto Archivio Digitale delle Musiche Venete, che la Nazionale sta sviluppando con la Biblioteca Marciana di Venezia e la Discoteca di Stato. Alberto Basso, presidente dell'Istituto per i Beni Musicali, ancora in merito alle Raccolte Foà e Foà-Giordano, ha invece annunciato l'avvio della pubblicazione discografica integrale del *corpus* vivaldiano (sono previsti 120 cd, è uscito il vol. 7), in collaborazione con l'etichetta Opus 111.

SPARTITO E MUSICA

RASSEGNA DI CONCERTI ALLA BIBLIOTECA MUSICALE «ANDREA DELLA CORTE»

Nella sede della Biblioteca Musicale, alla Villa Tesoriera, in corso Francia 192, riprende sabato 30 settembre la rassegna Spartito e Musica, promossa dalla Divisione Servizi Culturali, Settore Arti Musicali, in collaborazione con il Coordinamento delle Associazioni Musicali, ospitata nel corso dell'estate nel Parco della Villa. Il primo concerto della serie autunnale è a cura dell'Associazione «Mythos» e vedrà il soprano Antonella Muscente accompagnata dal chitarrista Carlo Lo Presti proporre brani di Schubert, de Falla, Villa Lobos, Spriano e Walton. Seguiranno i concerti dell'Associazione Compositori Associati, con un omaggio a Cesare Pavese (7 ottobre), Antidogma Musica (14 ottobre), Rive Gauche Concerti (21 ottobre) e Associazione Xenia (28 ottobre). Tutti gli appuntamenti sono fissati per le ore 17 nel salone d'onore della Biblioteca e sono a ingresso gratuito, limitato ai posti a sedere.

INFORMAZIONI
Vetrina per Torino, numero verde 800 015475
www.comune.torino.it/cultura/spartito.html

Conservatorio G. Verdi

giovedì 28 ore 21

Antidogma Musica

23° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA E CONTEMPORANEA «ANTIDOGMA MUSICA 2000»

Massimo Barrera *violoncello*
Amos Corbini, Ancuza Aprodu *pianoforte*
Riccardo Balbinutti, Thierry Miroglio *percussioni*

Musiche di Acker, R. Strauss, Tessier, Miroglio, Stockhausen

Informazioni:
Antidogma Musica, tel. 011 54.29.36

sabato 30 ore 21

Antidogma Musica

23° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA ANTICA E CONTEMPORANEA «ANTIDOGMA MUSICA 2000»

Ensemble Antidogma Musica
Linda Campanella *soprano*
Michele Mo *flauto*
Leonardo Boero *violino*
Massimo Barrera *violoncello*
Dora Filippone *chitarra*
Marinella Tarenghi *pianoforte*

IL *LIED* ANTICO E CONTEMPORANEO

Musiche di Mahler, Berg, R. Strauss, Acker, Ligeti, Gavazza, Solbiati, Saariaho

Informazioni:
Antidogma Musica, tel. 011 54.29.36

Teatro Regio Torino

sabato 9 ore 21

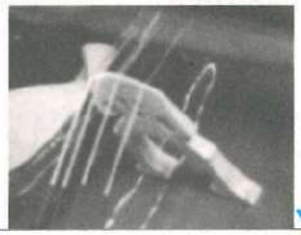
Scuola di Danza Susanna Egri

«OH, QUANTE STELLE!»
GALA PER I 50 ANNI DELLA SCUOLA DI DANZA SUSANNA EGRI

La Scuola, gli Ex allievi, la Compagnia EGRIBIANCODANZA

Partecipano allievi ed ex allievi della Scuola

Informazioni:
Scuola di Danza Susanna Egri,
tel. 011 568.39.13



Assenza di gravità contro il fardello del passato

di Pierre Boulez

Stranamente man mano che si riduce il cammino davanti a sé, il passato perde la sua importanza in quanto patrimonio protetto; al contrario il futuro, la scoperta, la ricerca affascinano sempre di più. Si è attratti da uno sviluppo di cui è impossibile indovinare gli esiti, a breve e lungo termine – in ogni caso provvisorio – dato che la storia ci conferma le prospettive già fatte sue, ma ci nasconde quelle che racchiude per il futuro. Così i modelli anteriori passano in secondo piano mentre facciamo la posta a ciò che le generazioni successive propongono. Nessun'ansia in quest'attenzione a ciò che potrà sopraggiungere, ma una sorta di slancio vitale per rimanere in una traiettoria in movimento. Un trattamento ormonale superficiale, per così dire, potrebbe provocare solo un effetto cosmetico troppo facilmente ridicolo. Impossibile dimenticare il proprio posto nel fluire del tempo, inutile al contempo essere paralizzati, ipnotizzati da questa dimensione restrittiva. Non abbiamo più bisogno di ancore, ma di assenza di gravità. Che ne sarebbe del ricordo della nostra attività passata se questa fosse il nostro fardello nel procedere!

Abbiamo bisogno di un bilancio personale, o collettivo, come un esame completo della nostra salute? È possibile tenere un registro così meccanico e tesaurizzatore? E poi ne saremo veramente capaci? Si potrebbe dire, come gli scienziati, che l'osservazione stessa falsa l'osservazione, soprattutto in un ambito tanto vicino e tanto soggettivo.

Tracciare una linea provvisoria, a che scopo e per andare dove?

Si può certo riflettere sulle fasi del proprio passato, le scoperte, i modi di procedere, i fallimenti e le realizzazioni. Ma guardarsi con eccessivo compiacimento nello specchio del vissuto paralizza l'azione, implica un immancabile narcisismo e si rischia di diventarne prigionieri, anche se tentiamo di impedircelo. Tanto vale avanzare senza delineare il proprio profilo per scoprirlo senza sosta, dimenticarlo e ricomporlo. Tanto vale ignorare se stessi, contrariamente al saggio precetto.

Sì, ignorare se stessi, insisto e così realizzarsi – giacché il caso crea e giustifica l'eterno colpo di dadi…

P.S. Mio caro Luciano, dal momento che siamo nati entrambi lo stesso anno, che abbiamo partecipato insieme alle stesse avventure, ti dedico queste riflessioni. Non so se le condividi pienamente; in ogni caso una solida amicizia mi spinge a fartene parte. D'altronde non ci muoviamo noi forse senza sosta alla ricerca della nostra verità, come cercavamo un tempo la famosa "Piazza Carità"? Esiste nella realtà, questa piazza, giacché tu l'hai resa mitica? Così è in gioco senza dubbio la direzione cui noi tendiamo e che elude la definizione precisa come la descrizione indiscutibile. Fortunatamente il mistero non si dissiperà mai, la chiave ci sfuggirà sempre: è probabilmente questo ciò che ho voluto dirti.

Estratto dal saggio di Pierre Boulez *Questioni di generazioni* che figura in apertura del volume *Sequenze per Luciano Berio*, dedicato ai 75 anni del maestro, promosso dalla Fondazione «Umberto Micheli» di Milano, edito da Ricordi a cura di Enzo Restagno. Il volume verrà presentato al pubblico venerdì 22 settembre alle ore 17 presso il Piccolo Regio Puccini (a Torino) nell'ambito del festival *Settembre Musica* 2000. L'ingresso è gratuito.

da non perdere

CULTURA, POLITICA, RELIGIONE E ALTRO...

Musiche del tetto del mondo di Mireille Helffer, che verrà pubblicato a settembre da Testo&Immagine (pp. 260), si propone come guida preziosa per affrontare un argomento in cui s'intrecciano profondamente musica e cultura, politica e religione, storia e mito. Rigoroso (l'autrice è tra le massime autorità viventi in materia) ma agile, il libro passa in rassegna musiche popolari, colte, musiche dei monasteri. Un'utilissima appendice bibliografica e discografica offre al lettore ulteriori strumenti di ricerca.

Costante, seppure silenziosa e velata (ad esempio nel chiedersi se certe forme o esecutori esistano ancora), la protesta per la graduale soppressione della civiltà tibetana, vittima dell'aggressiva politica culturale cinese.